

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Cesar de Siqueira Castanha

ESTRADAS, ATALHOS E PAISAGEM: a cultura visual estadunidense e o espaço no
cinema de Kelly Reichardt

Recife

2019

Cesar de Siqueira Castanha

ESTRADAS, ATALHOS E PAISAGEM: a cultura visual estadunidense e o espaço no cinema de Kelly Reichardt

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

C346e Castanha, Cesar de Siqueira
Estradas, atalhos e paisagem: a cultura visual estadunidense e o espaço no cinema de Kelly Reichardt / Cesar de Siqueira Castanha. – Recife, 2019.
151f.: il.

Orientadora: Ângela Freire Prysthon.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

Inclui referências.

1. Cinema. 2. Cultura visual. 3. Cinema comparado. 4. Paisagem. 5. Cinema contemporâneo. I. Prysthon, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-162)

Cesar de Siqueira Castanha

ESTRADAS ATALHOS E PAISAGEM: a cultura visual estadunidense e o espaço no
cinema de Kelly Reichardt

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 18/02/2019

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Dra. Mariana Arruda Carneiro da Cunha
Universidade Federal de Pernambuco

Para Gonzaga e Dulcinéa, pela viagem que nunca fiz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora e amiga, Ângela Prysthon, por ter me acompanhado de perto por todo esse processo, pelo contínuo aprendizado, pelas conversas e por todas as flores que fotografa no seu caminho. Assim como a Ângela, agradeço às professoras Nina Velasco e Eliane Veras, por terem as três me apresentado, no decorrer desses dois anos de mestrado, uma possibilidade de academia e de construção do conhecimento que seja diversa, mais inclusiva e aberta ao dissenso — neste contexto do país, em particular, pode ser importante afirmar que não estamos todos atrás do mesmo objetivo, mas juntos na partilha de um saber que não é, nem nunca será, único.

Agradeço a meu companheiro, Pedro, que me ensina todo dia o significado dessa palavra, pelo caminho que estamos traçando, por cada momento de amor e carinho desse estar-junto e por construir comigo uma possibilidade de habitação — aqui, juntos. Habitar em adversidade é algo que ele conhece bem e, junto dele, não tenho medo dessa possibilidade. Caminhamos juntos na construção de um espaço que está no futuro, nosso gesto de obstinada (e teimosa) esperança.

Agradeço a minha mãe, Clara, e a meu pai, Carlúcio (*in memoriam*), por terem tantas vezes me apresentado uma ideia de solidariedade e o desejo de um espaço que possa ser compartilhado por todos. Agradeço aos familiares-amigos: às minhas tias, Bela, que me contou as histórias, Tuca, que me faz sorrir, e Lila, que me levou por aí; aos meus irmãos, Juliana e Vito, de quem a distância só não é tanta quanto a saudade que, muito cedo, nós três aprendemos a sentir daqueles que amamos.

Agradeço aos meus amigos-amigos: Marina, que vem de um tempo que eu já nem lembro; Daniel e Alan, que estiveram tão perto nesses dois anos; Carol, Gabriel, Manu, Felipe, boas companhias para conversas, vinhos, filmes em casa, cinemas às segundas, para as coisas que só podemos amar juntos e para as coisas que não se pode detestar sozinho.

Agradeço a Luiz Gonzaga (*in memoriam*), meu avô, um professor de Matemática no bairro do Totó, no Recife, e pai de minha mãe, Clara, também professora de Matemática, uma profissão que sempre associei aos dois, ao seu corpo curvado atentamente sobre os papéis na mesa das salas. Agradeço, enfim, a Kelly Reichardt, outra professora, como parece que há muitos desses. Isso é ótimo para quem busca a construção de um espaço-comum, e ruim para os que estão mais confortáveis com a mordada.

Up where they walk
Up where they run
Up where they stay all day in the sun
Wanderin' free
Wish I could be
Part of that world (The little mermaid, 1989).

It's a Promised land, but *what* a disappointing promise! (KUSHNER, 2003, p. 196).

RESUMO

Na cultura visual estadunidense, percebe-se reiterações no modo de representação dos espaços do país; reiterações essas que implicam numa ideia de nacionalidade e identidade nacional e que agenciam considerações históricas, geográficas e formais sobre uma imagem que foi aos poucos criada acerca dos espaços do país. Esta dissertação, busca analisar essa cultura visual da paisagem estadunidense a partir do cinema de Kelly Reichardt, uma cineasta contemporânea que apresenta, em seus filmes, um conjunto diverso dessas paisagens. Para traçar essa relação entre o cinema de Kelly Reichardt e a cultura visual estadunidense, a pesquisa se desenvolve a partir de um exercício de cinema comparado, reconhecendo semelhanças e diferenças entre as imagens de Kelly Reichardt e outras representações do espaço estadunidense no cinema, na literatura, na pintura e na televisão. Nossa hipótese é a de que o cinema de Kelly Reichardt apresenta uma relação distinta com a paisagem estadunidense que se inscreve por cima de outras aparições dessa paisagem. Além disso, consideramos também a relação entre a forma da representação dessas paisagens e os reconhecimentos históricos e geográficos dos espaços do país.

Palavras-chave: Cinema. Cultura visual. Cinema comparado. Paisagem. Kelly Reichardt. Cinema contemporâneo.

ABSTRACT

In the visual culture of the United States, It is possible to see repetitions in the mode of representation of the spaces of the country; those reiterations imply an idea of nationality and national identity and deal with historical, geographical and formal considerations about an image that was gradually created about the spaces of the country. This dissertation seeks to analyze this visual culture of the American landscape while mainly considering the cinema of Kelly Reichardt, a contemporary filmmaker who presents, in her films, a diverse set of these landscapes. To trace this relationship between Kelly Reichardt's cinema and American visual culture, the research develops from an exercise of comparative cinema, recognizing similarities and differences between the images of Kelly Reichardt's films and other representations of American space in cinema, literature, painting and television. Our hypothesis is that Kelly Reichardt's cinema presents a distinctive relationship with the American landscape that is inscribed over other appearances of this landscape. In addition, we also consider the relationship between the form of the representation of these landscapes and the historical and geographical recognition of the country's spaces.

Keywords: Cinema. Visual culture. Comparative cinema. Landscape. Kelly Reichardt. Contemporary cinema.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: RECONHECIMENTOS DO ESPAÇO	10
2	A FORMAÇÃO DA PAISAGEM	24
2.1	Considerações ontológicas.....	25
2.2	Metodologias possíveis para uma relação com a paisagem no cinema	34
3	O TRANSE DE CAMINHADA.....	42
3.1	A desapontante promessa.....	43
3.2	A natureza, a propriedade e o caminho.....	54
3.3	Atravessando o espaço.....	62
3.4	A comunidade vista pelo caminho.....	71
4	PAISAGEM, COMUNIDADE E ALEGRIA DESGASTADA.....	80
4.1	A síndrome do paraíso.....	80
4.2	A continuidade da comunidade estadunidense e o palimpsesto pastoril	91
4.3	Middle landscape e imobilidade	96
5	CERTAS MATERIALIDADES E OUTROS CAMINHOS	111
5.1	Natureza como paisagem	112
5.2	Espaços afetivos, espacialidades midiáticas	125
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
	REFERÊNCIAS.....	145

1 INTRODUÇÃO: RECONHECIMENTOS DO ESPAÇO

“Where are all these highways heading?”¹, pergunta um personagem ao contemplar o conjunto de estradas no estado da Flórida, em *River of Grass* (1994), primeiro longa-metragem dirigido por Kelly Reichardt. Apesar de que raramente vemos, em outro de seus filmes, uma reflexão tão verbalizada quanto essa acerca desses espaços comuns, a questão permanece. Qual é o destino desses espaços, como apresentados pelo cinema de Reichardt, no senso de comunidade estadunidense? O que se revela, neles, de um percurso histórico — que guarda os vestígios tanto do passado quanto do futuro do país — e de uma dialética social entre o comum e o privado, marcada por relações de classe, gênero e raça?

Talvez eu possa dizer que, no cinema de Reichardt, não encontramos uma resposta, mas a inquieta insistência da pergunta, repetidamente formulada — na viagem para acampar de dois amigos distanciados, na busca de uma viajante por sua cachorra de estimação em uma cidade pequena, na procura por água de um grupo de colonos, nos planos de ação de ativistas ambientais ou na estrada, simplesmente, que leva ao encontro, ou dele de volta para casa. E, nessa variedade da experiência comum, o espaço está continuamente presente, para ser considerado.

O estado de Oregon, no oeste dos EUA, não é um espaço estranho ao cinema americano. Algumas de suas regiões serviram frequentemente como locação para filmes, de faroestes a road movies. Em Portland, ao noroeste do estado, temos a paisagem semi-industrial que serviu como cenário para a maior parte da obra de Gus Van Sant, incluindo *Drugstore cowboy* (1989), *Garotos de programa* (1991), *Elefante* (2003) e *Paranoid park* (2007). Os jovens personagens de *Conta comigo* (dir. Rob Reiner, 1986) — adaptação da novela *The Body*, de Stephen King — seguem uma linha de trem entre vastos espaços verdes na região sudoeste na esperança de serem os primeiros a encontrar um corpo que souberam ter sido abandonado. E, em *O atalho* (dir. Kelly Reichardt, 2010), uma pequena caravana de colonos cruza o deserto próximo a Burns, no sudeste, à procura de água e de um lugar onde possam se estabelecer.

Menciono esse punhado de exemplos de representações cinematográficas do espaço de Oregon porque o estado serve como locação para quatro dos seis longas-metragens de Kelly Reichardt: *Antiga alegria* (2006), *Wendy and Lucy* (2008), *O atalho* (2010) e *Movimentos noturnos* (2013). Mas, enquanto os dois primeiros se aproximam dessa paisagem semi-

¹ “Para onde conduzem todas essas rodovias?”

industrial do cinema de Van Sant, o terceiro se situa totalmente no deserto e o último está pela mesma região de Conta comigo. Fica difícil, portanto, sugerir que o espaço de Oregon, já tão diverso por si mesmo, seja um ponto de intercessão estética do cinema de Reichardt.

O que me chama atenção, no entanto, é o modo como Reichardt traz esses espaços — tão comuns, usualmente apresentados pelo cinema — adiante com uma centralidade muito específica em cada filme. Sejam essas regiões específicas de Oregon, uma pequena cidade em Montana ou o subúrbio de classe média baixa na Flórida — locações de seus outros dois longas-metragens, *Certas mulheres* (2017) e *River of grass* (1994), respectivamente — o espaço está presente, posto em evidência. E essa sua evidência não me parece gratuita; acredito que ela diz algo sobre os personagens, a relação entre eles e a construção de uma determinada ideia de comunidade.

A relação entre os personagens e o espaço nos filmes de Kelly Reichardt é quase sempre de deslocamento. Em uma leitura mais pragmática, o deslocamento se dá no próprio movimento dos personagens sobre o espaço. Em *O atalho*, esse movimento é o da Rota de Oregon, itinerário histórico utilizado pelos colonos para a ocupação do oeste americano no século XIX. Em *Antiga alegria*, dois amigos que não se encontram há algum tempo partem em uma road trip em direção aos Bagby Hot Springs e tentam ali se reconectar de alguma maneira.

Mas o movimento dos personagens, mesmo quando motivado por um objetivo muito claro — como é o dos colonos em *O atalho* —, não parece algo que teria simplesmente um fim no alcance desse objetivo. Surge aí uma outra leitura possível para o deslocamento dos personagens no cinema de Reichardt. Para além do movimento pragmático, a errância dos personagens apresenta algo como uma ansiedade diante de um certo modo de estar no mundo, no país, na sociedade ou no espaço

O cinema de Reichardt, afinal, parece estar frequentemente meditando sobre o modo de vida nos EUA na contemporaneidade. Os seus personagens pairam entre a possibilidade de se conformar ao sistema e uma angústia diante do estado das coisas. Em *Wendy and Lucy*, a personagem Wendy (interpretada por Michelle Williams), que viaja a esmo, acompanhada de uma cachorra, parece estar motivada por essa angústia, fugindo de uma certa conformidade. O próprio reencontro entre amigos de *Antiga alegria* é também um confronto entre aquele que se adequou às normas do sistema e o que seguiu à margem deste. Ambos, no entanto, estão evidentemente insatisfeitos com o lugar onde se percebem.

Mesmo *O atalho*, um filme de época, parece refletir muito diretamente sobre a situação dos EUA no século XXI, quando o país se envolve, com a sua chamada guerra ao terror, em mais uma investida imperialista em um espaço a que não pertence. Esse tipo de ação da macropolítica está sempre, de uma maneira ou de outra, sendo refletido no cinema de Reichardt. Algumas vezes, a referência é mais direta. Os personagens de *Movimentos noturnos*, por exemplo, são ativistas ambientais envolvidos com um violento projeto de militância. Outras vezes, as referências políticas estão implícitas ou são mais discretas, lançadas pela superfície do filme, como em *Antiga alegria*, quando o personagem, em seu carro, ouve os debates políticos de um programa de rádio da Air America, o que contextualiza muito claramente o momento histórico do país e localiza os personagens dentro da ansiedade política dos últimos anos da administração Bush.

Mas todas as questões políticas que podem surgir no cinema de Reichardt, mesmo em abordagens mais diretas como *Movimentos noturnos*, emergem sem serem realmente articuladas pelos personagens. Os filmes da diretora são muito silenciosos, e os poucos diálogos se limitam à necessidade de ações muito mundanas. Mesmo quando os personagens são repreendidos ou confrontados, eles respondem com silêncio. Então, embora os filmes tragam adiante o seu contexto político, os personagens não estão preparados para apresentar um discurso sobre ele. A resposta deles, acredito, é articulada por outro caminho, ou melhor, pelo caminho em si, no sentido literal da palavra, no movimento sobre o espaço e no olhar lançado a ele.

Eu fiz um esforço para lembrar a primeira imagem que vi de um filme de Kelly Reichardt. Eu sabia que seria uma de *O atalho* (*Meek's cutoff*, 2010), apesar de não ter sido o primeiro filme que vi dela. Eu lembrava dessa mesma imagem do filme espalhada em uma variedade de postagens e listas sobre as melhores produções de 2011, o ano em que recebeu uma distribuição limitada nos EUA. É a imagem reproduzida no pôster do filme, com a personagem de Michelle Williams apontando uma arma para fora do quadro. Mas a minha memória só alcançava Michelle Williams e a arma, e eu estava pronto para escrever sobre a ausência do espaço nesse primeiro contato, a ausência do que passei a considerar o ponto central do cinema de Reichardt, a justificativa de toda esta dissertação. Tive, então, a surpresa de tentar resgatar essa imagem e descobrir nela uma nada sutil apresentação do espaço (FIG. 1).



Figura 1 - Imagem do filme *O atalho* (2010)

FONTE: Fandor².

A sequência a que essa imagem se refere é um dos pontos de virada da trama do filme. Vendo Stephen Meek (Bruce Greenwood), que fracassou em conduzir o grupo de colonos por dentro do deserto, ameaçar o personagem cayuse (Rod Rondeaux), Emily Tetherow (Michelle Williams) levanta uma arma contra o antigo guia, em favor do cayuse. Se o encontro com o cayuse, e a sugestão deste de que sabe onde encontrar água, já desestabiliza o caminho de Meek, esse gesto da Sra. Tetherow enfaticamente recusa o percurso até então traçado, aliando-se ao cayuse na abertura de um novo caminho por dentro do deserto. O enquadramento do espaço não se altera a partir dessa cena: ainda estamos diante da repetição de trechos de terra muito semelhantes uns aos outros, de arbustos secos em primeiro plano, de um céu sem nuvens. Mas o espaço é ainda assim transformado nesse gesto, reconfigurado. O cinema de Reichardt faz com que isso seja possível, mas como?

A distinção do período representado entre *O atalho* e seus outros filmes a partir de *Antiga alegria* foi uma que me incomodou em uma primeira necessidade de justificar o corpo

² Disponível em: <https://www.fandor.com/films/meeks_cutoff>. Data de acesso: 23 de fevereiro de 2018.

da pesquisa. Se os EUA de Reichardt é um do presente, por que me dedicar ao seu único filme de época? Há uma questão posta, por outros autores, que deve ser atendida em uma análise de *O atalho* e do cinema de Kelly Reichardt como um todo, de como o arquivo de um lugar, produzido pelo cinema, “interage com nossas memórias dos lugares e com nossa habitação e uso desses lugares no presente”³ (GORFINKEL e RHODES, 2011)? Por isso, me aproximo de um projeto histórico da representação da paisagem no país, o que me permite tratar esses objetos com maior igualdade (não apenas *O atalho*, mas também filmes que divergem da estrutura estética mais habitual da cineasta, como *Ode* e *Movimentos noturnos*).

O realismo⁴ de Reichardt me interessa, nesse sentido, menos pela afiliação diegética às formas da lentidão e dos procedimentos da vida comum e mais especificamente por como esses procedimentos formais agem em uma apresentação do espaço, com a agência de um reconhecimento histórico sobre a paisagem contemporânea. A dita austeridade, que é identificada na filmografia da cineasta⁵, coloca-se sempre em ação por uma experiência do espaço contemporâneo, em que seus personagens “podem ser lidos como parte de uma classe socioeconômica, nascida do capitalismo neoliberal e intensificada por fatores como a Grande Recessão” (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 10-11).

Desse modo, a noção de espaço no cinema de Kelly Reichardt pode facilmente ser tomada por uma noção de lugar: o Noroeste estadunidense, estados como Oregon e Montana, são, afinal, apresentados em seu cinema nas especificidades econômicas, sócio-geográficas e políticas determinadas a cada local. Se tomarmos o conceito de lugar no cinema, como o fazem Elena Gorfinkel e John David Rhodes na introdução ao livro *Taking place* (2011), tendo como base Siegfried Kracauer — entendendo o lugar como parte de um fragmento da realidade visível, o que desestabiliza o filme como objeto narrativo ficcional —, temos já uma potencial leitura para o modo como Reichardt apresenta o espaço em seus filmes. Mas, ao mesmo tempo, se abraçamos a expectativa de uma realidade que vaza ao filme, podemos acabar perdendo de vista um conjunto mais amplo de imagens sobre o qual o cinema de Reichardt se inscreve. O conceito de lugar, evidentemente, não se limita a uma expectativa pela experiência do inteiramente real ou natural. Quando reconhecido como artifício, o *lugar*

³ Essa questão é posta por Elena Gorfinkel e John David Rhodes (2011) ao arquivo do lugar, “produzido, em muitos casos, quase inconscientemente”, mantido pelo cinema.

⁴ No livro *Rites of realism: essays on corporeal cinema*, a autora Ivone Marguiles (2002, p. 3) resgata o conceito cinematográfico de realismo a partir de André Bazin e Siegfried Kracauer, que ambos reconhecem como um fenômeno estético dado por um aspecto acidental e contingente das imagens fílmicas, em que o realismo é assim alcançado pela inclusão de elementos marginais e não dramáticos.

⁵ É uma das bases para a análise de *O atalho* em Elena Gorfinkel (2016) e também mencionada por Katherine Fusco e Nicole Seymour (2017).

é posto em termos de *fabricação*, “um produto do artifício humano, construção cultural e ideológica” (GORFINKEL e RHODES, 2011) — não se distanciando, dessa maneira, do entendimento de *paisagem* como *representação*⁶. Uma leitura do cinema (ou do espaço reproduzido em texto e imagem) exige, no entanto, uma reafirmação do objeto como representação, o que aqui implica em uma reafirmação do espaço como paisagem — e isso precisa ser especialmente reivindicado quando o espaço reproduzido é o do Oeste estadunidense.

Se o Oregon não é estranho ao cinema estadunidense, afinal, menos ainda o seria a região em que o estado se insere, um espaço que foi e continua sendo repetidamente trazido adiante pela produção imagética e literária do país: o seu chamado Oeste. O Oregon — como a Califórnia, ao Sul, e Washington, ao Norte — é um dos estados que compõem a costa pacífica do país, enquanto a sua região Leste, mais seca, faz fronteira com Idaho e Nevada, o que justifica a sua já mencionada diversidade geográfica. Ler o Oregon — e também Montana — no cinema de Reichardt a partir de uma noção mais ampla de Oeste seria, de certo modo, uma maneira de evitar o apego a uma especificidade ecológica para pensar nessa fronteira estendida e incerta que é tão seminal à composição da identificação do país como comunidade (aqui indicando uma sensação compartilhada de pertencimento e que se articula, sempre, a partir de uma ideia que se faz do país ou do que esse pertencimento representa).

O deserto do faroeste americano — extenso, contemplado e disputado —, a imagem que surge quando uma porta se abre no primeiro momento de *Rastros de ódio* (dir. John Ford, 1956), o espaço que o herói quase mitológico de *A recompensa* (dir. John Ford, 1918) enfrenta em uma tempestade de areia, a terra “conquistada” em batalhas contra os nativos, como a de *The Massacre* (dir. D. W. Griffith, 1914), é uma das paisagens fundamentais do gênero. O Oeste estadunidense, apresentado a partir do deserto aberto e “selvagem”, é uma terra disponível à conquista e um desafio que, uma vez vencido, é base para a construção de uma nação. É a diligência de *No tempo das diligências* (dir. John Ford, 1939), que corta o deserto hostil abrigoando a diversidade da América branca. É a paisagem que Barbara Novak, em seu *Nature and culture: american landscape and painting*, define como “a lembrança da nação de sua benevolência divina e de seu destino escolhido” (2007, p. 14).

⁶ No espectro do rizomático, da autoidentificação, do pertencimento ou não pertencimento, conceitos de *lugar* e *paisagem*, dependendo das autoras e autores que se utilizem dele, colocam-se em muita proximidade. Neste trabalho, dou preferência ao conceito de paisagem por entender que ele atende mais especificamente ao reconhecimento do espaço no cinema como um artifício de representação. Retornaremos, porém, às especificidades do conceito de lugar nesses e em outros autores quando for necessário.

O atalho e essa imagem do filme (FIG. 1), em particular, colocam-se diante dessa história da representação do espaço. Há uma expectativa posta a essa paisagem, uma que é reconfigurada, mas reconhecida, pelo Oeste de Reichardt. É o entendimento que consolida o faroeste como um gênero, e esse entendimento se apoia em certo enquadramento do espaço, um que se abre para o mito de conquista do Oeste, no enfrentamento entre *cowboys* e povos nativos, construído de modo a entender os primeiros como signos de heroísmo e coragem — no livro *O faroeste*, de Dee Brown, o gênero está definido desde o subtítulo como “a história épica do Oeste americano, vivida pelos homens que ajudaram a construir uma nação” (1974). Neil Campbell, autor do livro *Post-westerns: cinema, region, west*, aponta que mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, quando a região cresceu como um centro industrial, o gênero seguia olhando para as fronteiras do século XIX, “utilizando as histórias do Velho Oeste para contar parábolas simbólicas sobre identidade nacional, masculinidade, relações de raça, poder e ansiedade” (2013, p. 11).

Campbell também coloca que mesmo o faroeste revisionista ou *post-western*, como ele chama — que propõe uma revisão sócio-histórica e moral do gênero frequentemente a partir da inclusão de minorias —, recusa-se a reconhecer as transformações da região, apoiando-se no espectro deixado pelos exemplos mais hegemônicos do gênero. Nesse movimento de revisão, segundo Campbell, “simplesmente se incorpora novos grupos de volta ao quadro existente com os mesmos valores e ideologias primários, mantendo assim uma hegemonia geral” (2013, p. 15). O autor cita Lee Clark Mitchell (1996 apud CAMPBELL, 2013, p. 25), para quem “o Oeste é estável, o faroeste lábil”, concluindo, então, que a paisagem do Oeste, “a imagem do homem com uma arma, montado a cavalo, mostrado em silhueta contra uma paisagem vazia”, é constante, enquanto o gênero passa por mudanças.

A recorrência dessa imagem não significa, no entanto, que a região tem sido apresentada de maneira uniforme ou que uma mesma abordagem de representação perpassa toda imagem que se anuncia como Oeste. Um conjunto de autores contradizem esse enquadramento do espaço: de Henry David Thoreau a Cormac McCarthy e Leslie Marmon Silko, na literatura; Richard Misrach, na fotografia; Martin Ritt, Robert Altman, Jim Jarmusch, Gus Van Sant, Andrea Arnold e a própria Reichardt, no cinema. Em uma entrevista ao *The guardian* sobre *O atalho*, Reichardt, por exemplo, disse estar interessada em “uma visão diferente do Oeste da série usual de encontros masculinos e batalhas de força e apresentar essa ideia de ir para o Oeste como apenas um transe de caminhada” (em GILBEY, 2011).

Em seu livro *Storming the gates of paradise: landscapes for politics*, a autora Rebecca Solnit recorda uma cena do *cartoon* televisivo *Papa-Léguas* em que o Coiote monta uma armadilha no fim de uma plataforma entre regiões montanhosas. O truque consistia em pintar uma paisagem como um outdoor logo antes do fim do caminho. Quando o personagem do título chega à armadilha, no entanto, ele atravessa por dentro da paisagem pintada. A representação, conclui Solnit (2007, p. 22), “torna-se espaço habitável, e não é coincidência que a paisagem representada era o terreno árido do Sudoeste”. Ela acrescenta:

Muito do mesmo modo, Ike Clanton escapou da abordagem dos irmãos Earp no OK Curral em Tombstone, Arizona, ao pular dentro de um estúdio de fotografia adjacente; e os eventos a que ele acabara de sobreviver tiveram seu próprio destino na imagem — na literatura, no cinema e na televisão. Este hábito de andar por dentro das imagens é o hábito cultural definitivo do Oeste americano, um hábito que poderia ser chamado de mudança de identidade, auto-mitologização, autorreflexivo, simulacionista, e um conjunto de outras palavras mais frequentemente associadas com o momento presente (SOLNIT, 2007, p. 22, tradução nossa⁷).

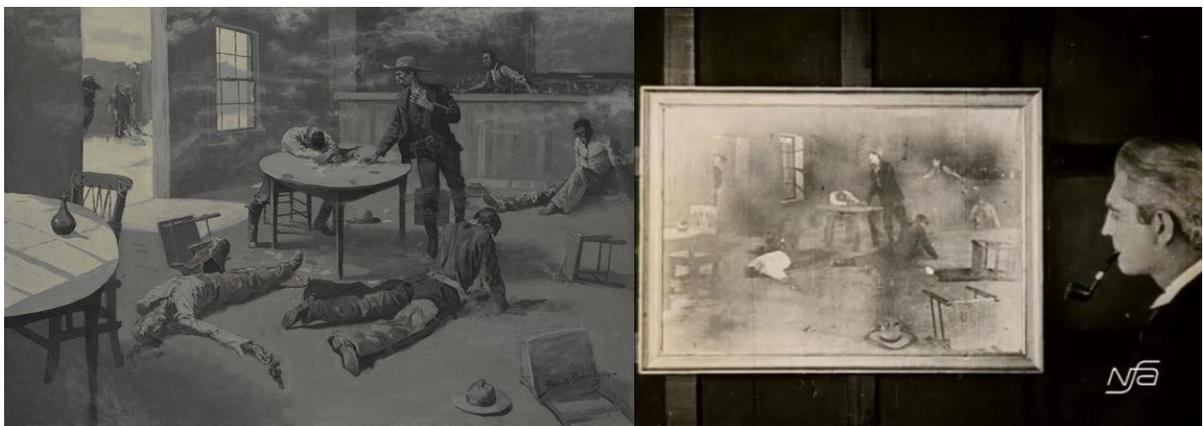
O reconhecimento de estar no Oeste como estar em uma representação do Oeste é, de fato, persistente. Esse é o ponto de partida, afinal, do já mencionado *A recompensa*, em que vemos, na abertura do filme, um autor de livros de faroeste receber uma carta de seus editores sugerindo que procure personagens mais realistas, que personalidades totalmente virtuosas ou malignas não existem. O personagem responde direcionando seu olhar para um quadro de seu escritório que reencena a pintura *A misdeal*, de Frederic Remington (FIG. 2 e 3). Quando a câmera se aproxima do quadro, as figuras nele continuam a ação antes estática. Aqui temos não apenas uma ideia de mergulhar na representação, mas de fazê-lo como uma reivindicação de se falar a verdade sobre aquele espaço, de se defender que a mitologia do faroeste não mente.

Lógico, esse reconhecimento também é o motivo mais costumeiro para a continuidade do gênero na Hollywood contemporânea. Projetos como *Cowboys & Aliens* (dir. Jon Favreau, 2011) e *Um milhão de maneiras de pegar na pistola* (dir. Seth MacFarlane, 2014) procuram uma iconografia da região como sátira. E a série *Westworld* até assume isso de maneira mais direta (e didática) ao fazer de uma literal simulação do Oeste — um tipo de parque de diversões em que personagens repetem suas aventuras cotidianas para o encanto dos visitantes — o seu cenário principal.

⁷ No original: “In much the same way, Ike Clanton escaped the Earp brothers’ assault at the OK Corral in Tombstone, Arizona, by jumping inside the adjacent photography studio; and the events he had just survived made their own entry into the picture—into literature, moving pictures, and TV. This habit of walking into pictures is the defining cultural habit of the American West, a habit that could be called identity-shifting, self-mythologizing, self-reflexive, simulationist, and a host of other words more often associated with the present moment”.

Quando a encenação desse espaço é subvertida — como, por exemplo, no filme *Homem morto* (dir. Jim Jarmusch, 1995) —, é quase sempre à sombra, em contradição ou satirizando uma representação hegemônica da região. Em seu filme, Jarmusch se opõe ao repertório de tipos caricatos do Oeste com uma *mise-en-scène* farsesca e quase tão caricata quanto as imagens que contradiz. Mais do que isso, personagens como um nativo embranquecido (interpretado por Gary Farber), apaixonado pela poesia de William Blake, ou homens brancos que recusam a masculinidade (como o personagem de Iggy Pop) ou a sanidade mental (refiro-me aos caçadores de recompensa que perseguem o protagonista), tocam, mais uma vez ao atravessar a representação, a materialidade da violência do Oeste.

No que tratar da materialidade desse espaço está muito próximo de se tratar de uma representação dele, por que caminhos devemos ler a apresentação do espaço no cinema de Kelly Reichardt, como interpretá-lo ou, ainda, como percebê-lo como paisagem? Nesse sentido, talvez devêssemos antes nos voltar para uma questão anterior, a de como definir, diante dessa ambiguidade, um entendimento de paisagem, entre a representação pictórica e uma continuidade do espaço comum? Por que, afinal, devemos ler os espaços do cinema de Kelly Reichardt como paisagem?



Figuras 2 e 3 - À esquerda, pintura *A misdeal* (Frederic Remington, 1897); à direita, imagem do filme *A recompensa* (dir. John Ford, 1918)

FONTES: Sid Richardson Museum⁸ e *print screen* do filme.

Parto, nesta dissertação, de uma perspectiva comparatista. Proponho pensar o cinema de Kelly Reichardt a partir de uma relação que se estabelece com a cultura visual estadunidense no espaço ali representado. Buscamos entender como a espacialidade do cinema de Reichardt se relaciona a essas outras espacialidades da representação do país, de

⁸ Disponível em: <https://www.sidrichardsonmuseum.org/graphics/art/729_ld_29_600pxW.jpg>. Data de acesso: 19 de abril de 2018.

sua paisagem e de sua consideração como lugar. Neste sentido, a dissertação se identifica com a metodologia do cinema comparado, aproximando-se da leitura de Mariana Souto (2016), na tese “Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo”, para a metodologia.

Ao apresentar a metodologia, em sua própria tese, Souto (2016, p. 17) se refere a uma busca inspiração “na realização dos inventários e das coleções”. Citando o inventário ficcional de Jorge Luís Borges (1998-99, p. 76-77 apud SOUTO, 2016, p. 18), o *Empório celestial de conhecimentos benévolos*, objeto-personagem do conto *O idioma analítico de John Wilkins*, Souto encontra, na paródia da catalogação, uma reinvenção da atividade — um gesto, enfim, que recusa procedimentos mais sisudos de formação de *corpus* para favorecer uma “relação de elementos que, antes apartados, agora são aproximados por um gesto ativo do pesquisador” (SOUTO, 2016, p. 19).

Lançando mão dessa investida comparatista para buscar os diversos reconhecimentos das relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo, Souto (2016, p. 19) refere-se a um processo de “sondagem com os pares, pesquisa filmográfica e bibliográfica”. Essa busca ativa leva, segundo a autora (2016, p. 19), à apresentação de objetos menos esperados, “que nos acenam e se convidam, tornando sua inclusão incontornável”, aparecendo a partir de outros. Para isso, Souto parte de uma perspectiva benjaminiana, entendida como um empreendimento do colecionador, de “retirar os objetos de seus circuitos de origem, neutralizando seu valor funcional” (SOUTO, 2016, p. 19). Esse empreendimento, na leitura que Souto (2016, p. 19) faz de Benjamin, é baseado na distinção entre o colecionador e o consumidor, em que as coisas, emancipadas de sua funcionalidade, “são integradas a um sistema histórico novo”, um processo que é definido por Souto (2016, p. 20) também como uma operação de desmontagem e remontagem.

O procedimento comparatista descrito por Souto, em sua perspectiva benjaminiana, não é a única metodologia comparatista que se apresenta na investigação de produtos culturais — e, principalmente, produtos imagéticos — hoje. Uma que se destaca é a metodologia geralmente referida como “warburguiana”, desenvolvida a partir das leituras de Aby Warburg. Essa metodologia é inicialmente reconhecida pelo campo da História da Arte, abrindo-se, para além dessa disciplina específica, nas leituras de Carlo Ginzburg, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, leituras que reivindicam “os limites epistemológicos das disciplinas historiográficas, o problema da semelhança na história e o da ‘atemporalidade’ ou

‘anacronicidade’ das imagens” (LISSOVSKY, 2014, p. 306). Embora não tenha se constituído, originalmente, como um método de análise fílmica, a metodologia warburguiana tem sido também aplicada como um método de cinema comparado, em que se defende que “o terreno da imagem é próprio do fugas de contexto em que ela está inserida, de relações imbricadas com particularidades profundas que transitam para além da mão do artista”; nesse sentido, ler o cinema a partir da perspectiva warburguiana abriria “possibilidades — tanto analíticas quanto historiográficas — não canônicas” (ARAÚJO, 2018, p. 1-2).

Não sigo, nesta dissertação, nem a especificidade da metodologia warburguiana nem a benjaminiana; o que essas duas metodologias me apresentam, no entanto, são as possibilidades para um estudo comparado da cultura visual e uma abertura para pensar a relação que se estabelece entre as paisagens do cinema de Kelly Reichardt e outras paisagens e espacialidades da cultura visual estadunidense. Sobre que outras paisagens o espaço no cinema de Kelly Reichardt se inscreve? Como esses espaços se relacionam? O que, para além do entendimento de uma nacionalidade comum, esses espaços compartilham?

A metodologia de que busco me aproximar aqui é, de modo mais amplo, a do cinema comparado, partindo também do reconhecimento da cultura visual para além do cinema. Trago, no decorrer da dissertação, alguns autores que operam dessa maneira, também sem se vincularem diretamente a especificidades warburguianas ou benjaminianas, como é o caso da já citada Rebecca Solnit, uma autora de caráter mais ensaístico, interessada em leituras abrangentes da cultura americana, em que os produtos culturais da literatura, cinema, artes visuais, música e televisão se relacionam, a nível de igualdade, com leituras históricas e sociológicas da formação do país ou de um contexto sócio-político contemporâneo.

O cinema comparado e o reconhecimento de uma cultura visual se apresentam também como caminhos metodológicos adequados para pensar a continuidade da paisagem no cinema, considerando-a tanto como um fenômeno e gênero pictórico que antecede o cinema quanto como agenciando o reconhecimento de padrões formais e leituras que estão além da materialidade cinematográfica. Desse modo, um reconhecimento mais aberto da cultura visual se faz presente nas considerações sobre a paisagem cinematográfica de autores como Tom Gunning, Martin Lefebvre e Jean Mottet — assim como aquilo que é observado por autores como Patricia Nelson Limerick, Leo Marx, Henry David Thoreau, Barbara Novak, dentre outros, que não apresentam o cinema como objeto específico de estudo, ajuda-nos ainda a

construir um entendimento da paisagem no cinema estadunidense e da filmografia de Kelly Reichardt.

A metodologia comparada, mais uma vez no modo como Souto (2016, p. 20) a descreve e defende, é também um convite a releituras, em que “cada nova adição pode modificar todo o conjunto”. É interessante perceber como isso pode operar em uma leitura da paisagem no cinema que não atende apenas a um conjunto formal cinematográfico, mas se abre, no lugar disso, para a leitura de uma diversidade de materialidades visuais e sonoras que também aparecem na apreciação da paisagem cinematográfica. É isso que permite, por exemplo, que, em sua consideração à paisagem no cinema moderno italiano (e na filmografia de Michelangelo Antonioni, em particular), a autora Ângela Prysthon (2018) escolha ler o *Stimmung* (uma sensação estética causada a partir de uma expressão cênica, que pode ser definida também como atmosfera ou ambiência) cinematográfico de Antonioni a partir da rememoração de algumas técnicas da pintura renascentista.

Busco aqui seguir também esse gesto de me distanciar da análise estritamente fílmica para me aproximar de uma leitura do cinema a partir da construção de um repertório da cultura visual, reconhecendo, como propõe Souto (2016, p. 20), tensões entre o particular e a totalidade, em que um momento de leitura estará atento ao “detalhe que cada peça revela em sua especificidade”, e outro recuará para produzir “um efeito de visão distanciada”. Fundamentando minha análise do cinema de Reichardt nessa operação metodológica, permito-me encontrar novas leituras na sua associação com imagens semelhantes e nas oposições e diferenciações que ele também produz.

Em 2017, como parte da coleção *Contemporary Film Directors*, foi publicado o livro *Kelly Reichardt*, de Katherine Fusco e Nicole Seymour. Como outros textos da coleção, o livro analisa a filmografia de Reichardt filme a filme, buscando focar, em cada leitura, em um aspecto diferente de seu cinema, juntando, à leitura das autoras, entrevistas com Reichardt e um levantamento da recepção da crítica. Fusco e Seymour, embora tenham trazido, nessa obra, leituras aguçadas do cinema de Reichardt — e, especialmente, de sua particularidade no contexto do cinema contemporâneo estadunidense —, muitas das quais serão apresentadas por esta dissertação, raramente se afastam do conjunto cinematográfico de Reichardt. É nesse sentido que busco também me diferenciar do ótimo trabalho dessas duas autoras: pensando uma cultura visual acerca da paisagem estadunidense e acessando o cinema de Reichardt a partir dela.

Kelly Reichardt é definida por Fusco e Seymour (2017, p. 1) como uma cineasta independente estadunidense. O primeiro longa-metragem dirigido por ela, que antes havia colaborado como parte da equipe de produção de alguns filmes (mais notavelmente os primeiros de Todd Haynes), é *River of grass*, de 1994, ambientado na Flórida, seu estado natal. Como afirmam Fusco e Seymour (2017, p. 4), *River of grass* “chegou em um momento favorável para o cinema independente”, no mesmo ano em que a AMC Networks, companhia de entretenimento responsável por canais televisivos como o Bravo, lançou o Independent Film Channel, e no mesmo ano também de sucessos do então cinema independente estadunidense como *Pulp fiction* (dir. Quentin Tarantino) e o documentário *Hoop dreams* (dir. Steve James).

River of grass foi lançado na mostra competitiva do festival de Sundance e recebeu três indicações ao Independent Spirit Awards, nas categorias de Primeiro Filme, Primeiro Roteiro e Atuação de Estreia para a atriz Lisa Donaldson. Reichardt, no entanto, não conseguiu financiar seu segundo projeto, *The royal court*, “virtualmente desaparecendo da cena independente pelos próximos 12 anos” (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 5). Nesse tempo, dirigiu o média-metragem *Ode* (1999) e os curtas-metragens *Then, a year* (2001) e *Travis* (2004), voltando a fazer longas-metragens a partir de seu *Antiga alegria*, em 2006, na mesma época em que passou a dar aulas na Bard College (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 6), onde permanece até hoje⁹.

Esta dissertação analisa os filmes de Reichardt a partir de seu *Antiga alegria*, eventualmente se referindo aos filmes que dirigiu antes desse retorno. Essa escolha se dá pela identificação de recorrências formais e temáticas nesse conjunto mais recente de filmes que apresentaria melhor a ideia que se tem de um cinema de Kelly Reichardt e de um modo de apresentação do espaço nesse cinema. Além disso, a partir de *Antiga alegria* todos os filmes de Reichardt passam a se ambientar no Noroeste Pacífico do país, especialmente nos estados de Oregon e Indiana, o que nos ajuda a visualizar uma paisagem estadunidense reiterada em sua forma cinematográfica.

No primeiro capítulo, “A formação da paisagem”, apresentamos o que esta dissertação toma em consideração como *paisagem*, um conceito essencial para estabelecer essa relação entre os espaços de Kelly Reichardt e a cultura visual estadunidense. No segundo capítulo, “O

⁹ Página de Reichardt no corpo docente da Bard College disponível em < <http://www.bard.edu/academics/faculty/profile/?id=58> >. Data de acesso: 15 de dezembro de 2018.

transe de caminhada”, partimos de uma fala da diretora sobre o seu cinema para pensar uma relação entre a paisagem e um movimento através dela nos filmes *O atalho*, *Antiga alegria* e *Certas mulheres*. No terceiro capítulo, “Paisagem, comunidade e alegria desgastada”, buscamos encontrar o que permanece, no cinema de Reichardt, de uma imagem estabelecida da paisagem estadunidense, analisando especialmente os filmes *Wendy and Lucy* e o média-metragem *Ode*. No capítulo final, “Certas materialidades e outros caminhos”, concluímos a dissertação com um interesse mais formal pelo cinema de Reichardt, a partir do filme *Movimentos noturnos*, permitindo-nos encontrar relações com outras referências da cultura visual, para além do contexto estadunidense — uma abertura importante para considerar o que, nos espaços de seu cinema, é realmente específico ao contexto estadunidense.

2 A FORMAÇÃO DA PAISAGEM

Leslie Marmon Silko, uma escritora do *pueblo* de Laguna, começa o texto de suas memórias, o livro *The turquoise ledge* (2010), descrevendo uma trilha de caminhada, cotidianamente repetida. A trilha tem uma história: os vestígios de uma caminhada pela cordilheira de Tucson, no estado do Arizona; o rastro das populações indígenas que viviam entre as cordilheiras; as viagens formadas para a escavação de minas; a trilha das formigas e de outros animais que habitam a região. A caminhada é também um processo de adaptação para Silko, dos seus passos sobre o terreno acidentado do deserto, de não permitir que seus pés afundassem na areia às margens do arroio, de sua percepção do que está ao redor no espaço, como descreve a autora:

Lentamente ficou mais fácil e eu comecei a notar os seixos e pedras na areia branca e fina, e os rastros dos animais e sinais de coioote e lince no arroio. Comecei a encontrar pequenas pedras e seixos riscados de turquesa. Ao longo dos anos, eu peguei algumas dessas pedras turquesa, mas eu não estava tão interessado nas pedras como estou agora. Eu precisava de contato quase diário com as pedras turquesa nos meus passeios para desenvolver meu interesse (SILKO, 2010, tradução nossa¹⁰).

A saliência turquesa, que dá o título das memórias de Silko, torna-se um fenômeno distintivo da sua relação com aquele espaço, das suas caminhadas e da sua participação naquele ambiente, que compartilha com as trilhas de outros tempos e de outras naturezas. Na sua experiência afetiva com a região, Silko se apega às narrativas do *pueblo*, compartilha com elas o espaço onde habita — frequentemente, compartilha também da sua própria casa.

Começo este capítulo com os espaços de Silko porque eles nos colocam diante de uma noção híbrida, histórica, ecológica e diversa de *paisagem*. Estabelecer essa noção ampliada de paisagem é especialmente interessante a este texto no que aqui se pretende analisar uma dada apresentação do fenômeno nos filmes dirigidos por Kelly Reichardt. Paisagem, nos filmes da cineasta, torna-se um conceito problemático no que o espaço não se distingue dos corpos dos personagens, de sua relação vivida com o ambiente que os cerca. A paisagem não é autônoma, mas o produto de interações históricas e da diversidade da habitação humana em um dado espaço. Como em Silko, a paisagem do cinema de Reichardt se dá em uma trilha por sobre outras caminhadas, em uma travessia pelo espaço comum.

¹⁰ No original: “Slowly it got easier and I started to notice the pebbles and rocks in the fine white sand, and the animal tracks and signs of coyote and bobcat in the arroyo. I began to find small rocks and pebbles streaked with turquoise. Over the years I’d picked up some of these turquoise rocks but I wasn’t as interested in the stones as I am now. I needed almost daily contact with the turquoise rocks on my walks to develop my interest.”

O cinema de Kelly Reichardt, no que está sempre apresentando os espaços da paisagem estadunidense a partir de como seus personagens interagem com ela e da presença de seus corpos nos espaços que ocupam, aparece como um conjunto fílmico especialmente interessante para se considerar um problema na definição de “paisagem”. Reichardt nos permite a, como Silko, falar em termos de uma travessia¹¹, ou um “transe de caminhada”, atravessar o espaço como um processo de repetição do trabalho, e especialmente do trabalho feminino¹², como ela mesmo se refere a *O atalho* em entrevista (em GILBEY, 2011).

2.1 Considerações ontológicas

Para chegarmos a essa análise, precisamos, no entanto, antes expor um entendimento contraditório da paisagem, entre um fenômeno de representação (como já foi aqui defendida) e um fenômeno de participação no espaço, como encontramos nos textos de Tim Ingold, adiante. Para uma primeira definição de paisagem, trago a distinção proposta por Jean-Luc Nancy (2005, p. 51), no ensaio “Uncanny landscape”, em que a ontologia da paisagem, diferenciada do local (país) e daquele que o ocupa (camponês), é justamente a de uma representação. Ao distinguir a paisagem, Nancy faz uma referência à emancipação desta, como aquilo que não é o país, ou o lugar de que o camponês não se sente parte, a que ele não pertence.

Para lidar com a noção de paisagem de Nancy como uma representação, é preciso lidar antes com a sua noção de país como espaço — ou canto da terra — a que se pertence. Lembremos também que Nancy não está tratando exclusivamente da paisagem como um gênero pictórico das artes visuais/arquitetônicas, mas de uma ontologia da paisagem, do que o autor entende ser a sua formação como fenômeno. Então, ela se diferenciaria do país ou da terra no sentido em que o próprio país é definido, pelo autor (2005, p. 53) “como algo baseado no pertencimento”, em que “‘pertencer’ significa ‘se segurar a’, tanto no sentido de ‘estar ligado a’ e no de ‘ter uma própria relação pertinente com’”. Nancy (2005, p. 53) continua:

É por isso que “meu país” pode ser ao mesmo tempo e sem nenhuma contradição uma cidade e uma nação, uma região, uma vizinhança. Pode-se dizer “uma terra” em um sentido próximo a esse. O país é o canto da terra a que estamos ligados: como filhos ou filhas da Terra —o que todos somos— pode-se apenas ser de um canto ou outro, não se pode ser da Terra inteira. A Terra é feita inteiramente de países e de

¹¹ Descrevendo sua prática como professora de cinema, Reichardt (em DILLARD, 2016) chama atenção para a importância de um movimento dos personagens pelo quadro, como um gesto que faz da decupagem no cinema algo além de uma ferramenta para se acompanhar os diálogos.

¹² Em uma entrevista ao *The guardian* sobre *O atalho*, Reichardt disse estar interessada em “uma visão diferente do Oeste da série usual de encontros masculinos e batalhas de força e apresentar essa ideia de ir para o Oeste como apenas um transe de caminhada” (em GILBEY, 2011).

outros espaços que não são cantos da Terra nesse sentido: mares abertos, montanhas altas. Quando se é tirado do seu país, sente-se distante, perturbado, estranho: já não se sabe o próprio caminho, não há mais marcos familiares nem custódios familiares (NANCY, 2005, p. 53, tradução nossa¹³).

Nancy (2005, p. 53) também escreve que ser de algum país, algum desses cantos da Terra, ou pertencer a um povo, o que pode ter o mesmo significado, pressupõe uma minimização do *eu* diante do *pays*. “É por isso que a declaração ‘Eu sou’ nunca diz nada sobre o eu: apenas diz que está lá, nesse aqui-e-agora, um ponto do qual o discurso é emitido e de onde pode continuar, ‘Eu sou deste ou daquele país’”, afirma Nancy (2005, p. 53), referindo-se à expressão do ego em Descartes. O *paysan* é, assim, aquele que trabalha com a terra, que cultiva e que se minimiza diante dela. O camponês, nas palavras de Nancy (2005, p. 53), “é aquele que não está em seu próprio trabalho, é aquele que dá tempo e lugar a operações de outros”. O autor (2005, p. 53) caracteriza o camponês, também, como um pagão, “aquele que conhece e adora os deuses do país, os deuses que estão presentes em cada canto do campo”, justificando:

De certo modo, o camponês pode apenas ser um pagão. Mas quando o país é transformado de tal forma que sua terra e ocupação se tornam urbana e industrial, até no campo — em suas culturas e trocas — então o divino é retirado de presença. O que significa que não é mais uma questão de presença, mas de outro regime, suspenso entre a pura ausência e o infinito distanciamento. Uma alienação ocorre, em que pagãos e camponeses se encontram inquietos, desviados e perdidos (NANCY, 2005, p. 57, tradução nossa¹⁴).

Nancy (2005, p. 57), então, define a paisagem como “uma representação do país e do camponês, mas talvez também da alienação e estranhamento”. A paisagem “começa quando absorve e dissolve todas as presenças dentro de si mesma”, a dos deuses, dos príncipes e dos camponeses que se comunicam com esses; também “não contém presença”, pois é, “em si mesma, toda a presença”; ela é, enfim, a terra “daqueles que não têm terra, que estão inquietos e alienados, que não são um povo, que são de uma só vez aqueles que perderam o seu

¹³ No original: “That is why “my country” can be, at the same time and with no contradiction, a town and a nation, a region, a neighborhood, a city. One also says *une terre* [literally, an “earth” as an area of land] in a sense close to this. The country is the corner of earth that one is attached to, by which one is held: as a son or daughter of the earth—which we all are—one can only be from one corner or another; one cannot be from the entire earth. The earth is made up entirely of countries and of the other spaces that are not corners of earth in that sense: open seas, high mountains. When one is taken out of one’s country, one feels estranged, unsettled, uncanny: one no longer knows one’s way around, there are no more familiar landmarks, and no more familiar customs”.

¹⁴ No original: “In a certain way, the peasant can only be pagan. But when the country is transformed in such a way that its land and occupation become urban and industrial, even in the countryside—in its cultures and its exchanges—then the divine withdraws from presence. Meaning is no longer a matter of presence but of another regime, suspended between pure absence and infinite distancing. A general estrangement occurs, in which pagans and peasants can find themselves unsettled, straying and lost”.

caminho e que contemplam o infinito — talvez o seu infinito distanciamento” (NANCY, 2005, p. 58).

Quando leva em consideração as artes visuais e literárias, Nancy não assume como paisagem representações do espaço que apresentam uma dedicação pagã à terra (como pela presença de ninfas e sátiros, por exemplo) ou que reconheçam estruturas de organizações político-religiosas. Ele cita, como exemplo contrário a sua noção de paisagem, as iluminuras *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (1412-16), dos holandeses irmãos Limbourg, em que o espaço é apresentado pela organização socioeconômica de produção e trabalho ligada à terra (FIG. 4). Outros exemplos (FIG. 5 e 6) em que o espaço é apresentado com algum destaque são recusados por Nancy por motivos semelhantes, como o cenário por trás da personagem em *Mona Lisa* (Leonardo da Vinci, 1505) e *A queda de Ícaro* (Pieter Bruegel, 1565).

Para participar de uma composição da paisagem, o trabalhador da terra precisaria estar absorvido por ela, “ocupado apenas com a terra como tal e com nenhuma outra finalidade” (NANCY, 2005, p. 58). Referindo-se ao cenário de *Mona Lisa*, o autor (2005, p. 58) utiliza o termo *background* (traduzido geralmente como cenário) em oposição à paisagem, considerando que esta nunca opera como *ground* (solo). Para Nancy (2005, p. 58), isto se dá porque a terra na paisagem “deve ser inteiramente superfície”.

O autor (2005, p. 58), no entanto, não percebe a paisagem como distinta da cultura, mas apresentada em uma dada relação com a cultura, ou “uma representação da terra como uma possibilidade de tomada de lugar do sentido, uma localização ou localidade do sentido”. Para que isso aconteça, é preciso, portanto, que haja uma “ausência de toda presença que possuiria alguma autoridade ou capacidade para o sentido”, por isso a paisagem não pode ser “teológica ou política, nem econômica ou moral” (NANCY, 2005, p. 58 e 59). Nancy (2005, p. 59) explica que a paisagem “aparece na história, de um modo muito preciso, no momento em que esses diferentes registros de significado estão mudando, ao ponto de derrubar uma ordem inteira de marcos de referência no mundo europeu”.



Figuras 4, 5 e 6 – Uma das iluminuras da obra *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (1412-16), dos irmãos Herman, Paul e Johan Limbourg; quadro *Mona Lisa* (1505), de Leonardo da Vinci; pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1565), de Pieter Bruegel.
 FONTES: Pinterest¹⁵ e Wikipedia¹⁶.

¹⁵ Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/91/b9/f6/91b9f6081c7a799dd59014b1eb6d34e7.jpg>>. Data de acesso: 22 de março de 2018.

¹⁶ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg/687px-Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg> e <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c2/Pieter_Bruegel_de_Oude_-_De_val_van_Icarus.jpg/1200px-Pieter_Bruegel_de_Oude_-_De_val_van_Icarus.jpg>. Data de acesso: 25 de março de 2018.

Por esse lado, o surgimento da paisagem também coincide com o entendimento de uma distinção entre sujeito e mundo e subsequente soberania de um sujeito ativo. A paisagem, como representação, como distinta do país e do camponês, apoia-se no que Terry Eagleton (1993, p. 56) reconhece como o desenho de Kant, que traça, “na textura mesma da experiência do sujeito, aquilo que aponta para fora dela, para a realidade do mundo material”. A contextualização de Eagleton se amplia nesse sentido:

Se o mundo é um sistema dos objetos conhecíveis, então o sujeito, que conhece esses objetos, não pode estar, ele mesmo, no mundo, tanto quanto (nota Wittgenstein em seus primeiros escritos) o olho não pode ser objeto de seu próprio campo visual. O sujeito não é uma entidade fenomenal a ser reconhecida entre os objetos no meio dos quais ele se movimenta; ele é aquilo que traz estes objetos à presença, em primeiro lugar, e move-se; portanto, numa dimensão inteiramente diferente. O sujeito não é um fenômeno do mundo, mas um ponto de vista transcendental sobre o mundo (EAGLETON, 1993, p. 57).

Esse entendimento filosófico de um sujeito externo ao sistema-mundo me parece a base fenomenológica para a paisagem de Nancy e para que esta apareça como representação. É esperado, portanto, que uma leitura da paisagem que recuse essa separação — integrando o sujeito ao sistema-mundo, entendendo a visão como parte de um corpo integrado a este mundo, e não apenas como um aparelho para conhecê-lo¹⁷ — também rejeite entendê-la como representação. A prerrogativa da paisagem em Nancy, afinal, é essa dada distinção da terra trabalhada e da habitação do camponês. Sem essa distância, a perspectiva formal da paisagem como representação é confrontada.

Tim Ingold (1993, p. 152), por exemplo, no texto “Temporality of the landscape”, adota, para sua consideração ao conceito de paisagem, uma “perspectiva de habitação”, em que ela seria constituída “como um registro duradouro de — e testemunho para — as vidas e os trabalhos de gerações passadas que a habitaram e, ao fazê-lo, deixaram ali algo de si mesmos”, ou seja, de uma temporalidade definida pelo autor como uma *tarefagem*. Ingold (1993, p. 152) também acentua que, para se adotar uma perspectiva desse tipo, é necessário “privilegiar os entendimentos de que pessoas derivam de seu envolvimento cotidiano e vivido no mundo”.

¹⁷ Essa variação pós-Kantiana para uma leitura do fenômeno da visão é investigada por Jonathan Crary no texto “Techniques of the observer”, em que afirma: “Na consequência do trabalho de Kant, há uma nuvem irreversível por sobre a transparência do sujeito-como-observador. Visão, ao invés de uma forma privilegiada de conhecimento, torna-se um objeto de conhecimento, de observação. Desde o início do século XIX, uma ciência da visão tenderá a significar cada vez mais uma interrogação da constituição do sujeito humano, e não da mecânica da transmissão óptica e luminosa. É um momento em que o visível escapa da ordem incorpórea atemporal da câmera escura e se aloja em outro aparelho, dentro da instável fisiologia e temporalidade do corpo humano” (1988, p. 5, tradução nossa).

É interessante perceber como uma tomada de direção nesse sentido também se dá em uma leitura do fenômeno da música. Como observa R. Murray Schafer (1994, p. 5), a própria definição de *música* ou *composição musical* “passou por mudanças radicais”. O autor menciona, como exemplos, o silêncio de John Cage, tornado notório na composição 4’33’’¹⁸, e a experiência de Thoreau com a paisagem sonora de Massachusetts representada em *Walden*. Schafer (1994, p. 5) observa que essa mudança vem desde uma presença mais acentuada de instrumentos de percussão na orquestração musical até “uma abertura dos receptáculos de tempo e espaço que chamamos de composições e salões de concerto para permitir a introdução de um mundo completamente novo de sons fora deles”. A musicalidade se torna, assim, um fenômeno da paisagem sonora, em que o termo *paisagem* é entendido no mesmo sentido em que o encontramos em Ingold, como um fenômeno de integração ao mundo, produzido através de uma tarefa¹⁹. A paisagem sonora, nesse sentido, abre-se para qualquer campo de estudo acústico, como afirma Schafer (1994, p. 7), “podemos falar de uma composição musical como paisagem sonora, ou um programa de rádio como paisagem sonora, ou um ambiente acústico como paisagem sonora”.

De modo semelhante, Ingold parece entender a paisagem como uma continuidade das operações de trabalho ou habitação na terra — ou seja, aquilo que Nancy ainda associa como parte da relação terra-camponês. É preciso se considerar, no entanto, que mesmo que Nancy, como Ingold, proponha algo como uma ontologia da paisagem, o primeiro está muito mais próximo de considerá-la como um gênero pictórico e literário (o que se apresenta, por exemplo, no seu entendimento da paisagem como uma tomada de sentido à superfície), enquanto Ingold a trabalha como um gênero da antropologia, arqueologia, geografia e ecologia.

Em um texto mais recente, Ingold (2015, p. 180), menciona o entendimento de James Gibson, para quem “o ser vivo está posicionado não na superfície exterior de um globo sólido, como Immanuel Kant havia imaginado, mas sim no centro de um campo esférico, compreendendo os dois hemisférios do céu e da Terra”. Com Ingold, então, estamos lidando com uma ontologia da habitação, da participação no mundo, tanto quanto da paisagem — ou melhor, estamos lidando com a paisagem como esse resultado de uma integração ao mundo.

¹⁸ Disponível, na interpretação de William Marx, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>>. Data de acesso: 16 de agosto de 2018.

¹⁹ Isso também é feito evidente na defesa de John Cage ao silêncio e aos sons do tráfego urbano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>>. Data de acesso: 16 de agosto de 2018.

Mas em que se constitui o ato de habitar e como ele se diferencia, ontologicamente, da paisagem? Ao recuperar a expressão gótica *wunian* como “estar em paz, ser trazido à paz, permanecer em paz” e aproximá-la do sentido de *habitar* da expressão *bauen*, Martin Heidegger (2013), no texto “Building dwelling thinking”, entende que “habitar, ficar em paz, significa permanecer em paz dentro da livre esfera que protege cada coisa em sua natureza”. Essa noção de habitar associada a de pertencer ou, pelo menos, a de “uma unicidade primordial” em que terra, céu, divindades e mortais pertencem juntos (HEIDEGGER, 2013) pode ser associada à noção de terra da diferenciação proposta por Nancy tanto quanto à paisagem de Ingold e ao estar no mundo de Gibson, que Ingold nos apresenta.

Na concepção de Heidegger, o ato de habitar se apresenta no ato de construção, no trabalho e na apropriação da terra. O habitar, para o autor (2013), seria “o fim que preside toda construção”, mas estaria também presente no próprio gesto da construção. Nas palavras de Heidegger (2013), “construir, como habitar, desdobra-se na construção que cultiva coisas em crescimento e na construção que ergue edificações”; nós construímos, nesse sentido, porque habitamos. Em Nancy, tanto o habitar quanto a construção se dão pelo trabalho do camponês com a terra; e a paisagem, como representação, surge posterior a essa construção e ao pertencimento implicado nesta. Se ela não está distinta do habitar — ou mesmo se o antecede —, conclui-se que a paisagem seria, portanto, anterior à própria palavra que a define, que, segundo Martin Lefebvre (2006, p. XV), entrou no léxico britânico como *landskip* no século XVII, derivando de palavras semelhantes no holandês ou alemão. A palavra seria, então, de certo modo contemporânea às marcações históricas apontadas por Nancy.

Se a leitura de Nancy é mais apropriada à historicidade do conceito, ela não deixa de ser (pelo que me parece) demasiadamente dura em suas distinções. O entendimento da paisagem como representação é essencial para uma leitura do específico gênero pictórico que se desenvolveu a partir desses marcos históricos. Da mesma maneira, no entanto, a total separação estabelecida entre paisagem e espaço/terra trabalhada pode ser problemática por ignorar, nessa representação, uma continuidade da habitação e do trabalho com a terra.

Mesmo quando reconhecida como representação — ou talvez principalmente nesse caso —, a paisagem não pode se dar por uma simples distinção entre figura humana e espaço natural. Por esse motivo, pode ser importante trazer à consideração, mesmo para leituras de produtos visuais e literários, o entendimento de Ingold (1993, p. 154), para quem a paisagem não é “nem idêntica à natureza, nem está ao lado da humanidade contra a natureza”,

estabelecendo que “como o domínio familiar da nossa habitação, [a paisagem] está *conosco*, e não contra nós, mas ela não é menos real por isso”, acrescentando:

E por vivermos nela, a paisagem se torna uma parte de nós mesmos, assim como nós somos parte dela. Além do mais, o que serve para seus componentes humanos serve para seus outros componentes também. Em um mundo construído como natureza, cada objeto é uma entidade autocontida, interagindo com outros através de algum tipo de contato externo. Mas em uma paisagem, cada componente envolve dentro de sua essência a totalidade das suas relações com todos os outros (INGOLD, 1993, p. 154, tradução nossa²⁰).

Ingold (1993, p. 155), na verdade, também promove a sua própria distinção entre paisagem e espaço, em que este seria “a prancha em que todas as jornadas potenciais podem ser tramadas”, e a paisagem, aquela que é atravessada em cada uma dessas jornadas. Por esse caminho, o autor cita a noção de Peter Gould e Rodney White, para quem, segundo Ingold (1993, p. 155), “somos todos cartógrafos em nossas vidas cotidianas” e “usamos nossos corpos como um agrimensor usa seus instrumentos, para registrar uma absorção sensória de múltiplos pontos de observação”.

No texto “Bodies-Cities”, a autora Elizabeth Grosz se diz interessada justamente em uma agência do corpo sobre o espaço e vice-versa. Nas suas palavras, ela buscaria “explorar as maneiras em que o corpo é psicologicamente, socialmente, sexualmente, e discursivamente ou representacionalmente produzido e nas maneiras em que, em seu lugar, os corpos se reinscrevem ou se projetam no ambiente sociocultural” (1992, p. 242). Para Grosz (1992, p. 242), a complexidade dessas relações de introjeções e projeções impede que tanto o corpo quanto o ambiente produzam um ecossistema organicamente unificado.

A paisagem, como a trilha cotidiana de Silko, é assim atravessada por essa interação com o corpo. E este, por sua vez, apresenta-se marcado pelo espaço. Grosz (1992, p. 242) se refere a essa ingerência por “modos de simulação”, que teriam “tomado e transformado qualquer realidade que cada qual poderia ter tido na imagem do outro: a cidade é feita e refeita no simulacro do corpo; e o corpo, por sua vez, é transformado, citificado, urbanizado”. A escolha pela *cidade* como o espaço utilizado para o contraponto que a autora estabelece com o corpo não deve ser tomado no sentido de uma especificidade urbana dessa relação tensiva, no que, para Grosz (1992, p. 242-243), “a cidade se tornou o termo definidor na

²⁰ No original: “And through living in it, the landscape becomes a part of us, just as we are part of it. Moreover, what goes for its human components goes for its other components as well. In a world construed as nature, every object is a self-contained entity, interacting with others through some kind of external contact. But in a landscape, each component enfolds within its essence the totality of its relations with each and every other”.

construção da imagem da terra e da paisagem, assim como um ponto de referência, peça central da noção de troca econômica/social/política/cultural”. Nas palavras da autora:

A cidade fornece a ordem e a organização que vincula automaticamente os corpos que, de outra forma, não estão relacionados. Por exemplo, ela liga o estilo de vida afluyente do banqueiro ou profissional à miséria do mendigo, dos sem-teto ou dos pobres, sem necessariamente postular uma vontade de exploração consciente ou intencional. É a condição e o meio em que a corporeidade é socialmente, sexualmente e discursivamente produzida. (1992, p. 243, tradução nossa²¹).

Em um texto como o de Silko (2010), a paisagem aparece a partir de uma performance do corpo: os percursos da autora e o reconhecimento de outras caminhadas. Além disso, a autora frequentemente se coloca como dispendo do seu corpo para uma ação do espaço através dele. Isso se dá mais marcadamente na terceira parte do livro, intitulada “Star-beings”. Nesse ponto, Silko descreve sua dedicação aos seres das estrelas (tomando essas figuras de narrativas ancestrais de tribos indígenas na América e na Austrália), que exigem dela a pintura de seus retratos. Esse processo atende não apenas ao hibridismo entre corpo-cidade previsto por Grosz, mas também, e aqui destaco especialmente, à vinculação entre paisagem e temporalidade que Ingold define como uma tarefa. A representação do espaço (no caso de Silko, o gesto de representar os seres das estrelas) torna-se então parte desse processo de tarefa, sem habitar necessariamente um espectro distinto de paisagem como um produto visual destinado à contemplação.

A reivindicação por um reconhecimento da paisagem sonora é especialmente importante, nesse âmbito, no que permite um entendimento mais direto da integração entre o corpo e o espaço. Se os seres de estrelas, em Silko, funcionam como um marco da relação entre o espaço e seu corpo, o Deus pré-renascentista é, segundo Schafer (1994, p. 10 e 11), “concebido como som e vibração”, no próprio sentido em que a palavra de Deus “era ouvida, não vista”. Schafer (1994, p. 11) aproxima, assim, o sentido da audição ao do tato, observando que “o sentido da audição não pode ser encerrado à vontade”, pois “não há pálpebras aos ouvidos”. Da mesma forma, na maneira em que participa de uma integração entre o corpo e o espaço, entre sentido auditivo e tátil, “o ouvido é também um orifício erótico” (SCHAFER, 1994, p. 11 e 12).

Na leitura da paisagem de Ingold (1993, p. 162), isso se daria porque “a paisagem assume suas formas em um processo de incorporação, não de inscrição”, o que se contrapõe

²¹ No original: “The city provides the order and organization that automatically links otherwise unrelated bodies. For example, it links the affluent lifestyle of the banker or professional to the squalor of the vagrant, the homeless, or the impoverished without necessarily positing a conscious or intentional will-to-exploit. It is the condition and milieu in which corporeality is socially, sexually, and discursively produced”.

às noções de paisagem como um marco de distanciamento e perda de lugar do sujeito com a terra (como na descrição do fenômeno por Jean-Luc Nancy) ou do seu entendimento como um gênero que se dá em um aparecimento autônomo, livre de eventos, do espaço, como veremos logo a seguir. Parto desse princípio de Ingold para um reconhecimento da paisagem a partir desses processos de incorporação nos filmes de Reichardt. Dirijo-me agora à paisagem como um gênero pictórico, e à utilização cinematográfica desse gênero, para questionar como a materialidade do cinema apresenta esse dado entendimento da ideia de *paisagem*. Como reconhecer, na representação, o fenômeno da paisagem e trabalhar com ele em uma perspectiva crítica?

2.2 Metodologias possíveis para uma relação com a paisagem no cinema

O processo de ter o espaço trazido adiante naquela imagem de *O atalho* (FIG. 1) é também um de construção do olhar. Por mais que cineastas como Reichardt, Michelangelo Antonioni, Werner Herzog e Jacques Rivette, entre outros, deem ao espaço uma manifesta centralidade em suas construções de cena, uma tomada de atenção para os espaços e a paisagem no cinema parte também de uma consideração do olhar.

É necessário o exercício do olhar para que, por exemplo, a paisagem pós-colonial de Mali se apresente no cinema de Souleymane Cissé, ou que o lugar da casa e a sua relação com a presença no mundo daquela que a habita apareça nos filmes de Chantal Akerman, ou para que um tipo de arquitetura do subúrbio estadunidense se releve em *Halloween* (dir. John Carpenter, 1978). O espaço e a paisagem nas artes não estão dados por uma autoria resolvida em si mesma. Nesse sentido, estão também embasados em uma inevitável tomada de lugar do gesto cinematográfico e até mesmo do “fenômeno particularizado de se estar no mundo”, fundamento para o conceito de lugar em Edward S. Casey (1993, p. xv apud GORFINKEL e RHODES, 2011). Como uma tomada de lugar a ser considerada, um reconhecimento desses espaços é inevitável, na medida em que “ser e estar em qualquer lugar é estar em algum tipo de lugar” (CASEY, 1998, p. ix). Leituras de identidade e subjetividades humanas, “construídas em e através de lugares” (GORFINKEL e RHODES, 2011), são assim convidadas por essa inevitabilidade de uma consideração ao lugar.

Estamos aqui, no entanto, deixando o âmbito ontológico do reconhecimento da paisagem em favor a uma consideração formal à paisagem como gênero pictórico (para isso, o conceito de *lugar* deve mais uma vez recuar em favor do entendimento da paisagem como representação). Isso não significa dizer que o conceito de paisagem se encontra, neste ponto,

mais facilmente resolvido. Este conceito ainda está, afinal, fundamentado em construções, que podem ser tanto recusadas quanto trazidas adiante, da relação que se estabelece com cada obra.

No ensaio “Entre cenário e paisagem no cinema”, Martin Lefebvre (2006) evoca a história da paisagem e do seu surgimento como motivo nas artes plásticas, partindo de uma diferenciação entre cenário e paisagem. Ele menciona o trabalho da historiadora da arte Anne Cauquelin. Esta observa a ausência da noção e do termo *paisagem* na Grécia Antiga, colocando, como contraponto, uma noção de cenário. O cenário, segundo Cauquelin (1989 apud 2006, p. 20), é onde a ação acontece, e nenhuma representação narrativa pode ser feita sem ele. Quanto ao que diferencia cenário de paisagem, M. Lefebvre utiliza, como ponto de partida, o princípio de Cauquelin de que, nas artes visuais, paisagem é espaço livre de eventos.

M. Lefebvre aponta que a paisagem autônoma, na pintura, teve que se livrar da paisagem como cenário. O autor (2006, p. 24) entende, porém, que uma leitura da paisagem nas artes visuais não pode se resolver apenas por essa dicotomia e sugere, como quebra da dicotomia, o trabalho de Joachim Patinir, artista que antecede a paisagem como motivo e cuja representação da paisagem não pode ser reduzida a um cenário para a narrativa, embora funcione também desta forma.

O que surge do trabalho de Patinir (FIG. 7 e 8) é uma indistinção entre *ergon* (motivo principal) e *paraergon* (motivo secundário). Essa interconectividade entre os dois conceitos já foi apontada por Jacques Derrida, como o cita M. Lefebvre. Segundo Derrida (1978 apud 2006, p. 27), o *paraergon* se constitui naquilo que falta ao *ergon*: “Sem essa falta o *ergon* não precisaria do *paraergon*. A falta do *ergon* é a falta do *paraergon*”. Para M. Lefebvre, isso se resolve em uma investida interpretativa:

isto é, um uso — seja o uso de Patinir, aquele de seus contemporâneos ou de críticos mais modernos cujo olhar tem sido definitivamente influenciado pela existência de paisagens autônomas desde o século XVII. Nesse sentido, o nascimento da paisagem deveria ser realmente compreendido como o nascimento de uma maneira de ver, o nascimento de um olhar (o do pintor, do colecionador ou do crítico) pelo qual o que uma vez foi margem veio agora tomar o seu lugar no centro (LEFEBVRE, 2006, p. 27, tradução nossa²²).

²² No original: “that is to say, a usage—whether it be Patinir’s usage, that of his contemporaries, or that of more modern critics whose gaze has been definitively influenced by the existence of autonomous landscapes since the seventeenth century. In this sense, the birth of landscape should really be understood as the birth of a way of seeing, the birth of a gaze (that of the painter, the collector, or the critic) by which what was once in the margin has now come to take its place at the centre”.



Figuras 7 e 8 – Da esquerda para a direita, imagem das pinturas *Paisagem com São Jerônimo* (c. 1520) e *Paisagem com a fuga para o Egito* (c. 1524) de Joachim Patinir (1483-1524)

FONTE: Silver and Exact²³ e Wikimedia Commons²⁴.

Essa atenção do olhar na construção da paisagem pode parecer um esforço muito específico, ainda que justo, para ler autores como Cissè ou Akerman e filmes como *Halloween*, que passam por outras especificidades políticas e formais que devem ser levadas em consideração. Mas e quando o autor repetidamente reivindica a presença e o reconhecimento do espaço na sua construção de cena, mesmo que o filme raramente se dirija diretamente àquele espaço; quando ele faz da ambiguidade mesma entre *ergon* e *paraergon* um lugar recorrente para a paisagem em seu cinema? Como ler a paisagem, por exemplo, em um filme de Pier Paolo Pasolini?

Penso, por exemplo, na reconsideração da paisagem italiana para a montagem de cenários bíblicos e mitológicos (FIG. 9) em *O evangelho segundo São Mateus* (1964), *Édipo rei* (1967) e *Medéia, a feiticeira do amor* (1969); ou na “descoberta” dos espaços pelos personagens e pela diegese mesma do filme em *Accattone – desajuste social* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Analisando *Teorema* (dir. Pasolini, 1968), M. Lefebvre (2006, p. 37) chama atenção para as imagens de um deserto vulcânico (FIG. 10) que “interrompem o fluxo da narrativa”. O autor entende esse espaço como extradiegético, por não funcionar como cenário para a ação dentro do universo diegético do filme, mas também como uma afirmação do que ele entende como uma estética moderna do cinema, acrescentando:

Mas se a ausência de motivação diegética serve a esse projeto estético [do cinema moderno], também corre o risco de favorecer o surgimento de uma paisagem autônoma. Pode-se objetar que a autonomia em questão não é absoluta e que as imagens do deserto vulcânico participam da temática (moderna) da alienação burguesa elaborada pela narrativa do filme. Com efeito, o deserto (que aparece pela primeira vez nos créditos de abertura) pode ser tomado como nem mais nem menos

²³ Disponível em: <<https://silverandexact.com/2010/08/02/landscape-with-st-jerome-joachim-patinir-1524/>>. Data de acesso: 24 de fevereiro de 2018.

²⁴ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim_Patinir_-_Landscape_with_the_Flight_into_Egypt_-_WGA17092.jpg>. Data de acesso: 25 de fevereiro de 2018.

que um metáfora para a aridez espiritual do mundo moderno desnuda. (LEFEBVRE, 2007, p. 37-38, tradução nossa²⁵).



Figuras 9 e 10 - À esquerda, imagem do filme *O evangelho segundo São Mateus* (1964); à direita, imagem do filme *Teorema* (1968)

FONTE: *Print screens* dos filmes.

Lefebvre, assim, reconhece e faz presente uma iniciativa interpretativa na sua relação crítica com a paisagem apresentada em *Teorema*. Cenário e paisagem, portanto, nas palavras do autor (2006, p. 38), constituem não apenas “dois modos de conceber e representar espaço fílmico”, mas ambas, também, são “dependentes dos modos de espetatorialidade que vazam e fluem no tempo”. Lefebvre (2006, p. 38) então questiona o que, no filme, dirige o olhar do espectador para a paisagem; e sugere como resposta, além da autonomia da diegese, a composição pictórica, a durabilidade dos planos e a construção de um status simbólico — que o autor associa a uma estética do cinema moderno, acusando-o de “exibir sua profundidade interpretativa e hermenêutica”.

O que Lefebvre entende como o olhar do espectador e a investida interpretativa desse olhar parece, assim, depender do reconhecimento da construção do próprio filme de seu status simbólico; depender, logo, de um exercício hermenêutico. Mas, já que o autor é tão cuidadoso em relacionar isso ao que ele entende como uma estética moderna do cinema, devemos entender essa operação do olhar como uma que lida especificamente com esse cinema — ou, mais que isso até, especificamente com *Teorema*? Como e com que liberdade podemos ler, nesse caso, o espaço de *O evangelho segundo São Mateus*, uma paisagem sempre presente e que em nenhum momento se afasta da diegese do filme?

A interpretação, em Lefebvre, parte de um convite (específico a cada filme) à contemplação do espaço e a subsequente constatação de uma paisagem. É preciso que essa ação contemplativa, em comum acordo com o convite que a sugeriu, leve ao surgimento da

²⁵ No original: “But if the absence of diegetic motivation serves this aesthetic project, it also risks favouring the emergence of an autonomous landscape. It might be objected that the autonomy in question is not absolute and that the images of the volcanic desert participate in the (modern) thematic of bourgeois alienation elaborated by the film’s narrative. In effect, the desert (which appears for the first time in the opening credits) can be taken as neither more nor less than a metaphor for the spiritual aridity of the modern world laid bare”.

paisagem como fenômeno estético e pictórico. Eu procuro me afastar, aqui, do peso desse diagnóstico (do fim do espaço e do início da paisagem) em favor de uma exigência menos classificatória e metafísica do olhar.

Para isso, aproximo-me do trabalho de Giuliana Bruno (2002), e especificamente de sua proposta por uma noção geográfica da sensibilidade háptica. Acredito que, ao trazermos as considerações de Bruno, estamos nos permitindo uma relação com o espaço fílmico que não se dê apenas pela atenção autônoma do olhar, mas pelo movimento desse olhar como parte de um corpo sensível — percebendo o cinema como arquitetura, e a nossa espectralidade como um percurso.

Bruno se utiliza do ensaio “Montagem e arquitetura”, de Sergei Eisenstein (1989, p. 116), e da centralidade dada pelo autor à palavra *caminho*²⁶, referindo-se a um então contemporâneo “caminho imaginário seguido pelos olhos e por uma variedade de percepções de um objeto que dependem de como ele aparece ao olhar” e, da mesma maneira, a um “caminho seguido pela mente através de uma multiplicidade de fenômenos, distanciados no tempo e no espaço, arranjados em uma certa sequência de singular significado conceitual”. Nos dois caminhos descritos por Eisenstein (1989, p. 116), a experiência de imobilidade do espectador se relaciona a de um movimento anterior, por entre “fenômenos cuidadosamente dispostos, que ele observa sequencialmente com seu sentido visual”. Reconhecendo a associação do *caminho* de Eisenstein entre a experiência do espectador diante do cinema e a do transeunte diante da arquitetura urbana, Bruno coloca que “seguir o caminho de Eisenstein é revisitar uma dinâmica e território encarnados”, acrescentando:

Aqui, a posição mutável de um corpo no espaço cria solo tanto arquitetônico quanto cinematográfico. Essa relação entre conjunto fílmico e arquitetônico envolve uma personificação, pois é baseada na inscrição de uma observadora no campo. Tal observadora não é um contemplador estático, um olhar fixo, um “eu” ou um par de olhos desencarnados. Ela é uma entidade física, uma espectadora móvel, um corpo em jornada no espaço (BRUNO, 2002, p. 56, tradução nossa²⁷).

Este é o corpo — e, conseqüentemente, a experiência sensível — que escapa a Lefebvre. É dessa relação espectral que o autor, em sua exigência hermenêutica, não dá conta. O entendimento de Eisenstein e Bruno é um em que já não há lugar para se lançar

²⁶ Traduzida do russo para o inglês como *path* tanto no texto de Bruno (2007, p. 55) quanto na tradução de Michael Glenny (1989) do texto original.

²⁷ No original: “Here, the changing position of a body in space creates both architecture and cinematic grounds. This relation between film and the architectural ensemble involves an embodiment, for it is based on the inscription of an observer in the field. Such an observer is not a static contemplator, a fixed gaze, a disembodied eye/I. She is a physical entity, a moving spectator, a body making journeys in the space”.

diagnósticos ao espaço fílmico, entre cenário e paisagem. A experiência do espectador se torna, portanto, sempre uma experiência de espacialidade, em que a cidade cinematográfica e o conjunto arquitetônico “compartilham de uma formação do espaço e de uma sucessão de visões organizadas como planos de diferentes pontos de vista” (BRUNO, 2002, p. 56).

Dessa maneira, tratar por paisagem o espaço fílmico não precisa, necessariamente, passar por um crivo interpretativo. A espacialidade, como parte constituinte da materialidade cinematográfica, não habita a metafísica da imagem, mas o movimento do gesto do espectador. Neste trabalho, as paisagens do cinema, ou dos filmes de Reichardt especificamente, não serão tratadas como convites interpretativos, e sim como espaços dispostos ao movimento do olhar e às considerações de um percurso sensível.

A grosso modo, para Eisenstein (1989, p. 117), o cinema se aproxima da arquitetura por permitir, ao se utilizar do artifício da montagem e do movimento, uma “total representação de um fenômeno em sua completa multidimensionalidade visual”. Sendo assim, afirma o autor:

Os gregos nos deixaram os mais perfeitos exemplos de desenho, transição e duração (ou seja, a duração de uma impressão particular) de um plano. Victor Hugo chamou as catedrais medievais de “livros em pedra” (em *O corcunda de Notre Dame*). A acrópole de Atenas tem igual direito de ser chamada do perfeito exemplo de um dos mais antigos filmes (EISENSTEIN, 1989, p. 117, tradução nossa²⁸).

Tomo a mesma liberdade para, fazendo o caminho reverso, perceber, na filmografia de Reichardt e na representação do Oeste estadunidense pelo cinema, televisão, fotografia e literatura, uma arquitetura mesma desse espaço. Uma arquitetura, no entanto, pensada como nos termos de Bruno (2002, p. 57), do “espaço como prática”, o que implica em se “incorporar o habitante desse espaço (ou o seu intruso) à arquitetura, não simplesmente marcando e reproduzindo, mas reinventando, como faz o cinema, as várias trajetórias dele ou dela”.

Talvez seja demasiadamente óbvio sugerir essa incorporação do habitante ao espaço representado do Oeste estadunidense — quando a arquitetura estereotípica da cidade no faroeste parte já da distribuição dos seus personagens masculinos e do espaço que disputam, entre proprietários, trabalhadores brancos, nativos e chicanos. Mas, se voltarmos a exemplos anteriores, essa integração sugere, por exemplo, uma observação de personagens como

²⁸ No original: “The Greeks have left us the most perfect examples of shot design, change of shot, and shot length (that is, the duration of a particular impression). Victor Hugo called the medieval cathedrals ‘books in stone’ (see *Notre Dame de Paris*). The Acropolis of Athens has an equal right to be called the perfect example of one of the most ancient films”.

Medéia, Édipo e Jesus Cristo — e de seus percursos — na reconfiguração da Itália de Pasolini; ou o reconhecimento de Jeanne Dielman como parte constituinte da arquitetura de seu apartamento (para isso, basta lembrar como, meramente por esquecer de apagar a luz de um cômodo e hesitar diante desse lapso, ela reconstrói aquele espaço).

Pensar a representação pictórica e literária de um espaço como um conjunto arquitetônico permite que se trate com mais igualdade o conjunto de objetos que serão trazidos nesta dissertação. Sem deixar de reconhecer as especificidades de cada produção, refiro-me a elas, todas, da mesma maneira como representações de um espaço — de *cartoons* como *Ligeirinho* e *Papa-léguas e Coiote* à estética mais próxima do cinema tido como *realista* de Reichardt, passando pelos ensaios de Henry David Thoreau, no caso do Oeste estadunidense —, sem distribuí-las de forma diferenciada em uma linha que leva da mais distante à mais próxima a uma suposta veracidade desse espaço. Trago, para essa consideração, a noção de Bruno (2002, p. 58) de que a conexão entre o conjunto arquitetônico e cinematográfico apresenta a ambos uma “travessia ficcional”. Nas palavras da autora:

Dessa perspectiva [do transeunte como espectador], pode ser observado que um ato de travessia ficcional conecta filme e arquitetura. Um conjunto arquitetônico é “lido” enquanto é atravessado. Este também é o caso para o espetáculo cinematográfico, pois o filme — a tela de luz — é lido enquanto é atravessado e é legível na medida em que é atravessável. Enquanto passamos por ele, ele passa por nós (BRUNO, 2002, p. 58, tradução nossa²⁹).

Essa noção é importante não apenas para estabelecer minha relação nesse sentido indiferenciada com a leitura dos espaços apresentados pelos objetos discutidos, mas também para uma afirmação desses objetos como conjuntos ficcionais. Até mesmo o termo *representação* aparece, neste momento, como problemático, resultando, talvez, na expectativa de uma relação mimética dos objetos com o espaço que representam. Tê-los como conjuntos ficcionais implicará, espero, em um tensionamento dessa expectativa, um que reconheça esses objetos como uma continuidade dos espaços que representam, mas também como construções de uma espacialidade específica a cada um deles.

A partir de Nancy e Ingold, utilizo-me de duas perspectivas ontológicas divergentes quanto à formação da paisagem. Mas as duas se completam por suas divergências. Levo em consideração tanto o entendimento de uma representação quanto o de uma continuidade do

²⁹ No original: “From this perspective, one also observes that an act of *fictional* traversal connects film and architecture. An architecture ensemble is ‘read’ as it is traversed. This is also the case for the cinematic spectacle, for film — the screen of light — is read as it is traversed and is readable inasmuch as it is traversable. As we go through it, it goes through us”.

espaço comum a partir de um processo de trabalho e *tarefa*, e o reconhecimento de uma unidade ficcional como proposta por Bruno permite que se opere nessa ambiguidade.

Por confrontar uma representação do Oeste enquanto trabalha com a construção desse espaço como comunidade, o cinema de Kelly Reichardt, em sua própria apresentação da paisagem estadunidense, permite essa dupla consideração — e pede por ela. Nesta dissertação, trataremos da especificidade da construção do espaço como orquestrada pela cineasta e de um reconhecimento político dessa paisagem. Em um primeiro momento, estabeleceremos a ideia do “transe de caminhada”, defendida pela cineasta em entrevista sobre *O atalho*, e da participação de noções estéticas como a caminhada, o caminho e o percurso na construção do espaço em seu cinema. Em seguida, nos aproximamos de uma geografia afetiva da região, da aridez do deserto e sua continuidade na arquitetura neoliberal da pequena cidade e de outras permanências que perpassam essa transformação do espaço. Fechamos a dissertação, então, com os reconhecimentos políticos do Oeste de Reichardt, a ideia de um espaço compartilhado e, por isso, disputado; o confronto com a paisagem hegemônica como um confronto com a identidade hegemônica da região; a reconfiguração do Oeste levada adiante por seu cinema.

Neste primeiro capítulo, dispõem-se diversas das bases ontológicas e metodológicas sobre as quais as leituras deste trabalho se sustentam. Voltarei a algumas delas no processo de análise, mas aqui me apego a essa noção mais ampla de paisagem, uma abertura que encontro na contradição e complementação de perspectivas divergentes. Tendo a espacialidade toda do cinema de Reichardt (e, por que não, a espacialidade do Oeste) como paisagem, abro minhas ferramentas de leitura, sem ter que me limitar a uma literatura específica a uma determinada disciplina ou gênero midiático. Tendo, afinal, espaço como paisagem, tenho também Oeste como representação e toda variedade geográfica, arquitetônica, histórica, identitária, pictórica e literária da região compartilhando desse mesmo espaço. Como o cinema de Kelly Reichardt responde a esse conjunto? Esta é a pergunta que surge de uma consideração aos espaços em seus filmes e é ela que, com este trabalho, levo adiante.

3 O TRANSE DE CAMINHADA

Quando fechei meu projeto na obra de Kelly Reichardt, incomodava-me a sensação de, nesse gesto, resolver o cinema dela como uma unidade autoral. O receio de me aproximar de uma teoria do autor ou de uma teoria dos cineastas vem tanto de um desejo por uma leitura dos filmes de Reichardt que frequentemente se afaste do seu cinema (ou até mesmo do cinema como gênero artístico e chave teórica) quanto de um desinteresse de produzir uma leitura interpretativa que se pretenda unívoca na concepção de Reichardt como autora de seus filmes.

Ainda assim, para justificar esse corpo de trabalho, é necessário um questionamento sobre uma perspectiva em comum da concepção do espaço no cinema de Reichardt. O que une o deserto da expedição colonial em *O atalho* aos escritórios de Livingston, em *Certas mulheres* — de que característica comum à construção do espaço em seus filmes podemos partir para uma leitura da paisagem em Reichardt?

É considerando esta pergunta que fundamento este capítulo na fala de Kelly Reichardt, em entrevista (em GILBEY, 2011), que define a ida ao Oeste, em seu *O atalho*, como um transe de caminhada. Como isso se constrói e o que está em jogo nessa perspectiva? Como a caminhada funciona, no cinema de Reichardt, como uma chave de leitura estético-política para a experiência do dito Oeste ou, de modo mais amplo, da espacialidade estadunidense? E no que isso implica em uma experiência de habitação que constitui aquele território como país?

Começamos, para isso, com duas imagens da caminhada — uma que está além da produção de Reichardt, *The red man's view* (dir. D.W. Griffith, 1908); e o quarto longa-metragem da diretora, *O atalho* (2010). Griffith é um diretor central na constituição de uma genealogia da paisagem no cinema estadunidense, mas seu *The red man's view*, no entanto, estabelece uma relação ambígua com essa paisagem americana hegemônica que o diretor fortalece em outros de seus filmes. Tanto *The red man's view* quanto *O atalho* borram, de certa maneira, o enquadramento do Oeste aberto, sublime e selvagem. A partir de uma reconstrução do Oeste que essas imagens nos oferecem — de um Oeste atravessado, mais que contemplado —, seguimos em uma busca pela genealogia do caminho na paisagem estadunidense, fundamentando-nos em um reconhecimento da ambivalência entre espaço natural e privado na representação dessa paisagem até a obra de Henry David Thoreau, onde encontramos um espaço já definido pelo caminho. Uma consideração pela forma visual, imagética e cinematográfica da travessia, que está já sugerida na literatura de Thoreau, traz o

capítulo de volta a Reichardt — com os filmes *Certas mulheres* (2016) e *Antiga alegria* (2006) — para a sua conclusão.

Parto da caminhada para partir, também, de *O atalho*. Há algo que me fascina nesse filme, o único de Reichardt presente na primeira versão do meu anteprojeto proposto para o mestrado. O filme se trata, afinal, de uma angústia muito ambígua do desejo por dar início à habitação de um espaço já habitado, por se fazer presente em um espaço já tão cheio de presenças. Essa é uma constatação que perpassa os filmes de Reichardt e participa, também, de uma leitura política dos EUA contemporâneo — em que *O atalho* dialoga muito diretamente com as várias ocupações estadunidenses no Oriente Médio, ou *Wendy and Lucy*, com a crise econômica, por exemplo. A forma da caminhada, em seu cinema, apresenta um pertencimento incerto, confrontado com outros pertencimentos, colocando, assim, o conflito de formação de uma comunidade — e de um espaço comum, especialmente — em tela. Em Reichardt, no seu enquadramento do país, há uma inquietação fundamental de se compartilhar o espaço com o outro, mas também um princípio raro, quase inapreensível, de esperança.

3.1 A desapontante promessa

“Oh, there’s a big lake but it’s salt, that’s the joke, they drag you on your knees through hell and when you get there the water of course is undrinkable. Salt. It’s a Promised land, but *what* a disappointing promise!” – *Angels in America*, Tony Kushner (2003, p. 196).

No primeiro capítulo, recorreremos mais de uma vez à paisagem como um processo de habitação/pertencimento (em Ingold e Heidegger) ou não habitação/não pertencimento (em Nancy). Recuperemos brevemente essas noções a partir de dois filmes: *The red man’s view* (dir. D.W. Griffith, 1908) e *O atalho* (dir. Kelly Reichardt, 2010). Trago ambos adiante, antes dos fundamentos teóricos deste capítulo, para identificar uma específica construção de cena e abordagem do espaço — podemos até dizer deste espaço: o Oeste (ou Noroeste, em particular) estadunidense que serve como cenário à boa parte da filmografia de Kelly Reichardt.

O que me leva a esses dois filmes especificamente é, porém, o modo como o deserto está sempre em evidência ao mesmo tempo em que o modo como ele é apresentado, enquadrado e se associa aos personagens não atende ao imaginário do Velho Oeste. Em *O atalho*, um pequeno grupo de colonos caminha pelo deserto de Oregon em busca de água e um lugar onde possa se estabelecer. O filme é baseado no diário de mulheres que andaram pela rota de Oregon conduzidas, junto com suas famílias, por Stephen Meek. O peso da

viagem é intensificado pela incompetência desse guia, que leva os colonos por um desvio mal-sucedido (daí o título original do filme: *Meek's cutoff*). A indisposição e o conflito que vem sendo construído dentro do grupo são trazidos à tona pelo encontro com um nativo Cayuse, que é aprisionado pelos colonos. A partir daí, surgem divergências sobre o modo como se deve operar uma relação com esse outro-nativo e se ele pode ser confiado para guiar o grupo na direção certa. *The red man's view*, por sua vez, é um curta-metragem de D.W. Griffith em que uma tribo nativa é expulsa de sua terra por homens brancos. O filme acompanha o que ele mesmo se refere como um *exodus* dos personagens. O transe de caminhada é aqui acentuado pelo aspecto de provação da jornada, que resulta até mesmo na morte do ancião da tribo.

São dois filmes que observam a marcha de um grupo a procura de um novo espaço que possam habitar. E se destacam também entre os exemplos de contraposição da imagem do grande deserto porque os personagens estão quase sempre *fora*, ou seja, no próprio deserto. Então, mesmo se eventualmente *O atalho* recorre a planos mais abertos, é importante observar um modo mais recorrente do filme para apresentar aquele espaço quando ele é feito quase inteiramente a partir de cenas externas.

Lembremos, em que se constitui o ato de habitar? Como já mencionado, Heidegger entende que “habitar, ficar em paz, significa permanecer em paz dentro da livre esfera que protege cada coisa em sua natureza” (2013). O que Heidegger apresenta, ao descrever um unidade primal co-habitada pelo céu, a terra, as divindades e os mortais, é, enfim, uma imagem do espaço-comum. Nesta dissertação, referimo-nos ao *espaço-comum* como o espaço público, compartilhado por diferentes regimes de habitação. Habitar como um fenômeno de participação no espaço comum aproxima-se mais de uma ideia de *tarefagem*, em Ingold, e de *pays*, em Nancy. Apesar desses dois autores se mostrarem opostos em uma definição de *paisagem*, o entendimento desta, por Ingold, como um processo de trabalho (associado a dita tarefagem) é muito próximo do entendimento de Nancy para a *terra*, que antecede a sua própria leitura de paisagem. Para este autor, afinal, ser de algum país, algum “canto da Terra”, ou pertencer a um povo — o que pode ter o mesmo significado — pressupõe uma minimização do *eu* diante do *pays*.

O *paysan*, ou o trabalhador do campo, segundo fenômeno da distinção de Nancy, é, assim, aquele que trabalha com a terra, que a cultiva e que se minimiza diante dela. O autor assim caracteriza o camponês como um pagão, “aquele que conhece e adora os deuses do

país, os deuses que estão presentes em cada canto do campo” (2005, p. 56). E vai além, afirmando que, quando a terra em questão se torna urbana e industrial, mesmo no campo, o “divino é retirado de presença”, dando lugar a um regime “suspenso entre a pura ausência e o infinito distanciamento” (2005, p. 57). Então, segundo Nancy, “uma alienação ocorre”, em que pagãos e camponeses se encontram “inquietos, desviados e perdidos” (2005, p. 57).

Recupero esses autores para perceber como os dois filmes testemunham uma transição do estatuto de um mesmo espaço. Do habitável ao não habitável em *The red man's view*; e do não habitável ao habitável em *O atalho*, a partir de uma apresentação do espaço-comum. E essa transição, embora esteja muito demarcada pela *mise-en-scene* de Griffith em *The red man's view*, dá-se principalmente por meio de um deslocamento sociopolítico e existencial dos personagens ou, no caso de *O atalho*, de personagem, quando a atenção da cena se volta para a presença do personagem Cayuse.



Figuras 11 e 12 – À esquerda, plano de abertura de *The red man's view*; à direita, cena da expulsão da comunidade nativa pelos colonos
 FONTE: *Print screens* do filme.

Em *The red man's view* todo esse movimento de transição entre o habitar e o não habitar dos personagens pode ser observado em um único quadro. No plano de abertura, os personagens estão distribuídos pelo espaço e seu pertencimento é sugerido pela paz da contemplação e pela disposição ociosa dos corpos. Na continuação dessa cena, a garota da imagem (FIG. 11) segue para recolher água do riacho em um espaço totalmente diferente deste, mas ainda um em que “a terra é o portador, florescente e frutífera, espalhando-se em rocha e água, subindo em planta e animal” (HEIDEGGER, 2013). Ela volta para o mesmo quadro da primeira imagem acompanhada de um homem com quem parece compartilhar de um interesse romântico.

Parece haver uma construção ritualística da relação dos dois a partir de sua inserção naquela comunidade, mas os detalhes dessa relação ou desse ritual não são esclarecidos, talvez porque tudo isso parta da representação de estereótipos da cultura nativa mais do que de um interesse genuíno no modo como as relações são estabelecidas nessa comunidade. E talvez porque, no momento do retorno a esse espaço, a comunidade é rapidamente confrontada com a presença dos homens brancos, a quem o filme se refere como “conquistadores”. No momento em que esse outro invade o quadro (FIG. 12), a relação com o espaço que vemos na abertura do filme é rompida.

O quadro é o mesmo, mas o espaço que apresenta mudou totalmente com a invasão dos colonos. Enquanto, no primeiro momento, a profundidade da imagem dava uma noção da abrangência do espaço que essa comunidade habita, a partir da invasão esse espaço é enfaticamente reduzido pela presença intimidadora dos invasores. Então, o mesmo quadro que apresenta a tribo em sua extensão espacial e mostra cada membro absorto em seu próprio ato de habitar, reduz-se agora a uma única ação: a de expulsão dos indígenas, o que resulta na desconstrução daquela comunidade — denunciada já na própria imagem, pela reorganização do quadro. A garota que vimos recolher água no riacho é mantida à força pelos colonos. E a última imagem desse plano mostra os invasores comemorando o seu sucesso enquanto a empurram de um lado para o outro. Ela é agora prisioneira do espaço que antes habitava.

Na cartela que introduz o plano seguinte se lê: “Oh, sol nascente, ilumina-nos em direção a uma terra melhor”. E então vemos os indígenas caminhando em fila, cruzando a paisagem do deserto. O plano não é muito profundo, a perspectiva do quadro é a de mais um andarilho, apenas poucos metros adiante do resto do grupo. Nesse sentido, a *mise-en-scène* é até um pouco semelhante a das cenas de caminhada em *O atalho*. Tudo o que vemos são os personagens cruzando um trecho muito pequeno de espaço. Mas isso, talvez, porque também é tudo o que eles veem. Diferentemente dos cowboys que contemplam a imensidão do inconquistado e, nela, suas futuras aventuras e empreitadas, tudo o que esses personagens têm diante de si são pequenos trechos de terra em que cada novo trecho se assemelha ao anterior, perpetuando o martírio da caminhada (FIG. 13).



Figura 13 – Caminhada em *The red man's view*
 FONTE: *Print screen* do filme.

O modo como *The red man's view* apresenta os indígenas em sua relação com o espaço contradiz a narrativa literária produzida a partir de expedições ao Oeste entre o final do século XVIII e início do XIX. No texto *Exploration, trading, trapping, travel, and early fiction, 1780-1850*, Edward Watts cita Nicholas Biddle, responsável por um dos relatos oficiais acerca das expedições. Watts percebe como, no relato de Biddle, qualquer oposição à colonização anglo-americana do Oeste — o que inclui não apenas os povos indígenas, mas também os colonos franceses — era vista como parte de uma pré-história da região. As tribos indígenas, segundo Biddle, “vagam e caçam” e “nunca se rendem em batalha; nunca poupam seus inimigos; e a retaliação dessa barbárie quase extinguiu a nação” (1814 apud WATTS, 2011, p. 16).

A ideia de que os povos indígenas vivem como nômades e a de sua suposta disposição para a guerra são diretamente levadas a uma conclusão sobre a relação que estabelecem com o espaço. Quando não são simplesmente parte da selvageria a ser conquistada da paisagem, seus hábitos são mesmo um risco à terra que ocupam. De qualquer maneira, “eles são apenas nômades e caçadores, nunca possuindo a terra” (WATTS, 2011, p. 16). Essa é a perspectiva reproduzida pelo faroeste hegemônico quando este se consolidou como gênero cinematográfico. Em outro filme de Griffith, por exemplo, *The battle of Elderbush Gulch*

(1913), temos uma cena de batalha em que os indígenas cavalgam impositivamente e atiram flechas pelo ar, curiosamente sozinhos no espaço. Eles cercam um abrigo dos colonos em busca de vingança enquanto estes esperam um auxílio de fora. O espaço ao redor do abrigo está coberto de cadáveres e flechas, e os guerreiros indígenas seguem presentes, celebrando a contínua destruição. Se há tamanha impossibilidade de pertencimento na relação entre o indígena e o espaço, a invasão ao Oeste e o subsequente genocídio dos povos indígenas é apresentado como um caminho para se proteger esse espaço. Mais uma vez, como é ressaltado por Watts, “a história da expedição se torna uma história de como o Oeste está simplesmente esperando o Leste vir e tomar justa posse dele” (idem, p. 17).

O que o movimento, o êxodo, dos personagens de *The red man's view* revela de forma mais dura sobre o espaço que apresenta é a impossibilidade de ter aquele espaço simplesmente como Oeste. No texto, *The making of the first American west and the unmaking of other realms*, Stephen Aron afirma ser “impossível entender a criação das terras ao oeste [...] tratando-as apenas por Oeste” (2004, p. 5). Diz o autor:

Então, como agora, o Oeste não era oeste para muitas das pessoas que lá viviam ou que para lá se moveram. No século XVIII, essas terras ao oeste, grande parte da América do Norte, na verdade, eram o destino para movimentos populacionais de várias direções (ARON, 2004, p. 5, tradução nossa³⁰).

Não estou afirmando aqui que *The red man's view*, e seu indigenismo idealizado, não se reconhece como uma história do Oeste, mas o espaço que ele apresenta recusa essa posição. Quando a porta se abre para que a personagem contemple a paisagem na primeira cena de *Rastros de ódio*, aquele espaço está claramente delimitado como Oeste, ele é acessado dessa forma pela própria *mise-en-scène*, que transforma a tela de cinema em uma janela em direção à vastidão natural do deserto a ser desbravado. Em *The red man's view*, a relação dos personagens com o espaço afasta a noção de um Oeste. E, principalmente, no que a ideia de Oeste é construída a partir de um movimento imperialista anglo-americano, a apresentação do movimento de êxodo, o movimento daqueles expulsos de suas terras, sem rumo certo, em busca de um novo espaço que possam habitar, implica em uma radical destituição dessa ideia.

Já em *O atalho*, embora o filme apresente esse movimento dos colonos anglo-americanos ao Oeste, o local, diferente do faroeste hegemônico e do imaginário das expedições do século XIX, não se apresenta como disponível à conquista. Ora, o filme está às

³⁰ No original: “Then, as now, the West was not west at all for many of the people who lived there or moved there. In the eighteenth century this western country, indeed, much of North America, was the site of population movements from various directions”.

voltas de uma impossibilidade de pertencimento ao espaço por parte dos colonos. Nele, os personagens são confrontados com a indiferença do espaço aos planos de habitá-lo. O transe de caminhada, um trecho de terra que recusa o habitar desses personagens após o outro, a semelhança entre os espaços pelos quais se movimentam, o som constante da madeira das carruagens por sobre o solo do deserto³¹, a conseqüente sensação de uma expedição sem propósito e o desapontamento diante da promessa: são por esses caminhos que Reichardt apresenta a jornada ao Oeste.

Mesmo em um primeiro momento do filme, quando vemos os personagens mergulharem em um rio, lavando-se com a sua água e trazendo seu gado até ela, antes de se perderem e enfrentarem a sede, a seqüência não se define por uma experiência de habitação. O que toma a frente no enquadramento de Reichardt não são, como nas primeiras cenas do filme de Griffith, os personagens, e sim o espaço natural (FIG. 14 e 15) — as pequenas piscinas que se formam na correnteza mais seca do rio, a vegetação das margens. Uma vez que os personagens começam a se afastar desse espaço, temos um enquadramento que se fecha apenas em um pedaço do rio atravessando a terra. Não há presença humana, ouvimos apenas o som da correnteza, como parte daquela paisagem. É à medida que os personagens vão se afastando da água doce que eles vão tomando parte do quadro por meio de um *fade*, e o som das águas vai, aos poucos, deixando de fazer parte daquela paisagem. Afastar-se do som da correnteza implica também, no filme, em uma imersão no repetitivo som das rodas das carroças sobre a terra seca, a ausência do primeiro está sempre relacionada ao transe martirizado da repetição do segundo.

³¹ A permanência desse som por quase toda a jornada tem um aspecto de reiteração do martírio, do transe de caminhada que caracteriza o movimento dos personagens. Não seria estranho entender esse tipo de sonoridade dessa forma, no que o percurso das carruagens por sobre os paralelepípedos, produzindo um som prevaemente em determinadas paisagens sonoras, chegou a ser proibido, segundo Schafer (1994, p. 59), em lugares como a Cidade do Cabo (África do Sul) e Adelaide (Austrália). Em outro momento, o autor (1994, p. 62) cita uma descrição do som como “infernial”. Embora Schafer se refira mais especificamente aos sons da carruagem no espaço urbano, mesmo quando o autor se volta para um reconhecimento da diferença entre a carruagem que circula sobre o paralelepípedo e a que atravessa o solo aberto, o som desta última é definido no arquivo do autor (1994, p. 63) como “hipnótico”, o que reitera, mais uma vez, o aspecto de transe produzido pela repetição e invariabilidade da caminhada.



Figuras 14 e 15 – À esquerda, imagem do filme *O atalho* (2010); à direita, imagem do filme *The red man's view* (1908)

FONTE: *print screens* dos filmes.

Quando Kelly Reichardt afirma que busca apresentar a jornada ao Oeste como um transe de caminhada, ela se refere à monotonia e ao trabalho repetitivo e cotidiano que ela apresenta em *O atalho*. Mas como essa experiência com o espaço se apresenta na imagem cinematográfica? Em entrevista, Reichardt justifica a escolha por uma janela de 1.33:1 para *O atalho* como um modo de replicar a perspectiva limitada das personagens e a experiência de imediatismo com o espaço proporcionada pelos grandes gorros que levam na cabeça, “você não vê o amanhã ou o ontem no plano” (LONGWORTH, 2011). No filme, nossa visão do deserto está sempre ao nível do chão, o mesmo da dos personagens, principalmente das personagens femininas: um campo de visão limitado por grandes chapéus, pedras altas e falta de luz (FIG. 16).

Esse investimento formal em uma reencenação da experiência de visão e de movimento das personagens cria, na construção de cena do filme, aquilo que pode levá-lo a ser lido como parte de um cinema da lentidão³². É verdade, no entanto, que Reichardt não se engaja no mesmo processo de dilatação temporal da cena que outros cineastas contemporâneos mais frequentemente reconhecidos dentro da estética da lentidão, como Tsai Ming-Liang, Béla Tarr, Lav Diaz, Lisandro Alonso e Carlos Reygadas. Seus planos são, geralmente, mais curtos que os destes cineastas; e os procedimentos de uma narrativa estão, em seus filmes, mais presentes. Mas a aproximação de Reichardt a essa estética é reivindicada na sua tentativa de fidelidade a uma materialidade da experiência do percurso. Uma

³² Em um livro que reconhece a recorrência dessa estética da lentidão no cinema contemporâneo, os autores Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge (2016) creditam a expressão “slow cinema” ao crítico Michel Ciment e à posterior análise de Matthew Flanagan (2008 apud LUCA e JORGE, 2016), que define a estética por seus planos longos, narrativas descentralizadas e ênfase no cotidiano.

materialidade esta que, em *O atalho*, produzirá nas cenas noturnas, por exemplo, um espaço de quase completa escuridão.

A experiência de um faroeste claustrofóbico é assim materializada a partir da experiência dos colonos e, especialmente, das mulheres entre eles. Além das implicações feministas de se apresentar a expedição a partir do olhar das mulheres — Reichardt afirma sempre ter se perguntado “o que John Wayne em *Rastros de ódio* teria parecido para a mulher que cozinhava sua comida” (em GILBEY, 2011) —, isso serve também como reconstrução de um comentário sobre a América que foi muitas vezes confiado ao gênero.

As imagens do deserto aberto são lidas a partir da conclusão de W. J. T. Mitchell de que a paisagem é “o trabalho do sonho do imperialismo”, “dobrando-se para revelar fantasias utópicas da perspectiva imperial aperfeiçoada” (1994, p. 10 apud NOVAK, 2007, p. XVII) — e o faroeste hegemônico insistiu o bastante em uma ideia de conquista e construção do individualismo na América para admitir essa leitura. Do mesmo modo, as imagens de um deserto pequeno, restrito e fechado sendo apresentadas por uma cineasta contemporânea num contexto do cinema independente em que recorrer a um gênero tão consolidado do cinema americano é quase sempre revisar esse gênero, fazem uma reivindicação anti-imperialista desse espaço.

Esse espaço contradiz, enfim, a noção de *fronteira*, um termo “criticado por seu etnocentrismo e sua imprecisão” (LIMERICK, 1994, p. 72) como representativo do processo colonial estadunidense e da “complexa História de encontros culturais na colonização” (LIMERICK, 1994, p. 79). É pela ideia da fronteira, afinal, que operou esse primeiro processo imperialista do país — um país que, nos diz David Harvey (2003, p. 22-23), não gosta de pensar em si mesmo como um império. Quando *O atalho* é produzido, no entanto, a vinculação do país a um “novo imperialismo” (HARVEY, 2003), sem eufemismos, já estava mais do que evidente. O que o governo de Bush Jr. e a chamada “guerra ao terror” apresentaram, no caso, foi “um reconhecimento público do império e do imperialismo” e a “admissão de algo que se sucedia há algum tempo” (HARVEY, 2003, p. 25). Ao voltar à ideia de fronteira a partir do imperialismo contemporâneo, é esse tipo de reconhecimento que Kelly Reichardt coloca em operação.



Figuras 16 e 17 – À esquerda, o limitado campo de visão de *O atalho*; à direita, os colonos encontram água alcalina no mesmo filme.

FONTE: *Print screens* do filme.

Campbell entende o prefixo “post”, em *post-western*, como “um processo de desengajamento a um sistema com que se está em tensão” (2013, p. 9). E essa reconfiguração do faroeste por Reichardt se dá pela aproximação a “qualidades de austeridade, deriva e um fascínio por afeições de exaustão e processos de trabalho incorporado” (GORFINKEL, 2016, p. 123). Reconhecendo *O atalho* como parte de uma estética da lentidão, ou *slow cinema*, no texto “Exhausted drift: austerity, dispossession and the politics of slow in Kelly Reichardt’s *Meek’s Cutoff*”, a autora Elena Gorfinkel assim descreve a obra de Reichardt:

Os trabalhos de Reichardt se concentram na observação de processos cotidianos e laboriosos; seu uso de diálogo discreto e escasso e som ambiente, sua preferência por paisagens despojadas, evacuadas, personagens solitários ou situações de distanciamento e por atuações reticentes a posicionam entre o contínuo de tendências dos filmes de lentidão globais. No entanto, Reichardt aborda essas menores temporalidades e texturas cotidianas de expressões cinematográficas especificamente americanas e através de uma persistente utilização de uma sensação americana de lugar (2016, p. 124, tradução nossa³³).

Gorfinkel observa essas características formais, a repetição de processos cotidianos e o transe de caminhada, que a autora também reconhece e discute, como parte da construção de uma política de temporalidade do filme. A arduidade da viagem, em sua leitura, assim como a “obstinação do espaço como um meio de rastrear o tempo”, desafiam, no filme, “o ethos da liberdade e velocidade” (GORFINKEL, 2016, p. 130). Sua interpretação é perfeitamente adequada para a discussão sobre *slow cinema* que interessa ao texto. Mas a austeridade e

³³ No original: “Reichardt’s works focus on the observation of everyday and laborious processes; her use of muted and sparse dialogue and ambient sound, her preference for stripped, evacuated landscapes, solitary characters or situations of estrangement, and for reticent performance styles from actors position her within the above continuum of tendencies seen in global slow films. Yet Reichardt approaches these minor temporalities and quotidian textures from specifically American cinematic idioms and through a persistent utilisation of an American sense of place”.

obstinação do espaço, assim como a recorrência de atividades laboriosas, aqui também apontam para a dura manutenção da caminhada e a repetida frustração diante do espaço que ela encontra.

Em outro texto, Gorfinkel (2012, p. 311) reconhece, a partir de *Wendy and Lucy* (dir. Reichardt, 2008) e do filme *Rosetta* (dir. Jean-Pierre e Luc Dardenne, 1999), a permanência do gesto cinematográfico da fadiga, afirmando que “o cinema artístico apresenta um léxico corpóreo sem limites de figuras, gestos e afetos da exaustão”. Mais uma vez, Gorfinkel leva a sua leitura para uma análise da temporalidade; e, mais uma vez, o espaço aparece nessa temporalidade austera, de um tempo que passa pelo corpo de um personagem que trabalha, e de um corpo que habita, continuamente, um espaço precário, do qual não se é capaz de escapar.

A temporalidade de *O atalho* sustenta essa exaustão laboriosa em um dado espaço. E, mesmo quando este não se repete, o aspecto de provação da jornada é sempre reiterado. Isso pode ser percebido no momento em que os colonos se deparam com água e descobrem que ela é alcalina (FIG. 17). No plano, o grande trecho azul que agora é parte da paisagem é, como cada pedaço de terra por onde andam, como a escuridão da noite e o sol mais forte, indiferente à busca dos personagens e às intenções da colonização anglo-americana.

A paisagem apresentada pelo transe de caminhada é esse espaço de indiferença. Ela não “endossa desejos de assentamento contra as probabilidades”, como faz o faroeste hegemônico, “transformando a terra de região selvagem a jardim” (CAMPBELL, 2013, p. 11). Afastando o espaço de uma relação com o sujeito, o transe de caminhada explora a alienação e desorientação dos personagens. Nesse sentido, ele se aproxima esteticamente de algumas expressões cinematográficas da década de 1960, como a obra de Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini. Mais especificamente, o deserto do transe de caminhada dialoga com o que Matthew Gandy, em sua análise de *Deserto rosso* (dir. Antonioni, 1964), reconhece como uma “paisagem da deliquescência” no cenário industrial da Itália, em que “fragmentos desvalorizados da paisagem adquirem um novo significado como foco de devaneio e contemplação” (GANDY, 2003).

Uma questão que surge, no entanto, é o quanto essa abordagem do espaço oferecida pela *mise-en-scene* de Reichardt se relaciona a uma genealogia da paisagem estadunidense quando nos afastamos dessa mais específica tipicidade do gênero do faroeste. Como o seu

transe de caminhada se associa a outros caminhos estabelecidos por dentro do país, ao encontro desse espaço natural ao mesmo tempo como comunidade e como promessa de um espaço nacional? Buscarei, a seguir, um percurso por essa genealogia que me leva da pintura de paisagem estadunidense até a obra de Henry David Thoreau. O que permanece, entre ambivalências e contradições, de uma busca pela habitação do espaço comum?

3.2 A natureza, a propriedade e o caminho



Figura 18 – Pintura *Kindred spirits* (1849), de Asher Brown Durand (1796-1886)
 FONTE: Wikipedia ³⁴.

³⁴

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9e/Asher_Durand_Kindred_Spirits.jpg/1200px-Asher_Durand_Kindred_Spirits.jpg >. Data de acesso: 09 de fevereiro de 2018 >.

Barbara Novak (2007, p. 12), em seu *Nature and culture: American landscape and painting*, identifica na pintura *Kindred Spirits* (FIG. 18), de Asher Brown Durand (1796-1886), uma “evidência não apenas de uma contemplação singular a partir de um modelo transcendental, mas de um compartilhamento através da comunhão, de uma comunidade potencial”. No quadro, dois homens, lado a lado, trocam olhares cercados por uma paisagem exuberante. Para Novak, há nesse momento uma identificação do destino da América com a sua paisagem, e os pintores de paisagem do século XIX cumpriam um papel de liderança espiritual nesse sentido, envolvendo-se com a “iconografia do nacionalismo”. Segundo a autora:

Através dessa ideia de *comunidade* nós podemos nos aproximar de um firme entendimento do papel da paisagem não apenas na arte americana, mas na vida americana, especialmente antes da Guerra Civil. A ideia dessa comunidade pela natureza corre claramente por todos os aspectos da vida social americana da primeira metade do século XIX, e sua durabilidade ainda é evidenciada por sua sobrevivência parcial como o mito da América rural (NOVAK, 2007, p. 12, tradução nossa³⁵).

Novak resgata um trecho do livro *The United States as a missionary field* (Os Estados Unidos como um campo missionário), escrito em 1848 por James Batchelder (1965, p. 57 apud 2007, p. 13), em que o autor destaca as “sublimes cordilheiras de montanhas”, os “vales espaçosos”, “rios majestosos”, “mares interiores”, a “produtividade do solo”, os “imensos recursos minerais” e a “salubridade do clima” como “merecedores do destino divino” desse espaço. A paisagem participava da promessa do destino americano de “uma nação, unida sob Deus e a natureza (ou sob Deus *como* natureza)”, e a representação da paisagem na pintura era “a lembrança da nação de sua benevolência divina e de seu destino escolhido” (NOVAK, 2007, p. 13-14).

No texto “Toward a genealogy of American landscape: notes on landscapes in D. W. Griffith (1908-1912)”, Jean Mottet (2006, p. 62), analisando um modo de apresentação da paisagem na obra do cineasta D. W. Griffith, opõe a noção de “belo” para o europeu da virada do século XIX para o XX com a ideia de “habitável” para o americano da mesma época, indicando uma atitude particular na relação que se estabelece com o espaço. Para o autor, “o que caracteriza essa atitude é a maneira como ela atende o cotidiano, o lugar comum, o próximo — principalmente em torno da propriedade” (MOTTET, 2006, p. 62).

³⁵ No original: “Through this idea of community we can approach a firm understanding of the role of landscape not only in American art, but in American life, especially before the Civil War. The idea of this community through nature runs clearly through all aspects of American social life in the first half of the nineteenth century, and its durability is still evidenced by its partial survival as the myth of rural America”.

Antes de chegar ao trabalho de D.W. Griffith, Mottet (2006, p. 62) lista Henry David Thoreau, Thomas Cole e Walt Whitman como artistas americanos que colocaram a propriedade no centro espacial e simbólico da paisagem. O que o cinema faz pela continuidade dessa tradição é possibilitar a emergência de novos modos de interpretar o espaço, pensar sobre ele e fazê-lo visível (MOTTET, 2006, p. 62) — e é essa especificidade formal no modo de apresentação do espaço que interessa Mottet nos filmes de Griffith. Referindo-se à atenção de Griffith às locações para filmagem, o autor destaca como:

ao invés de explorar tantos vastos espaços abertos, Griffith começou a explorar seus arredores imediatos, suas proximidades, estabelecendo novos limites espaciais e enfatizando fragmentos específicos da paisagem; ele forja *loci* no que seria de outro modo vasto e indiferenciado *spatium*. Como Martin Heidegger nos ensinou, não se esculpe espaço em locais, lugares ou pedaços da paisagem específicos; mas “é o lugar que estabelece progressivamente um finito, limitado e habitável espaço, permitindo-nos responder a questão: Onde estamos?” Como resultado, o caminho mais certo para criar a sensação de pertencer a um lugar, de definir uma paisagem — entendida como uma parte da natureza extraída da continuidade do mundo natural — é representar concretamente limites espaciais como um portão, uma cerca, um rio ou muro baixo, todos esses são portanto o oposto de meros adereços (MOTTET, 2006, p. 63, tradução nossa³⁶).

Partindo dessas considerações, Mottet analisa a formação do espaço no primeiro curta-metragem de D.W. Griffith, *As aventuras de Dolly* (1908), sobre uma pequena garota sequestrada por um grupo de ciganos que escapa por acidente quando o barril onde foi colocada cai em um rio. Para o autor, Griffith apresenta um espaço de domesticidade que se relaciona com os elementos da natureza (a árvore firmemente enraizada ao lado da estrada, o muro baixo e a casa ao fundo) e funciona como uma afirmação de intimidade estável, que se opõe à “aventura” no rio e aos ciganos.

No seu texto, Mottet se recusa a ler o espaço no cinema reduzindo-o a um papel de informar a narrativa ou de funcionar meramente como cenário para a ação de atores, mesmo em representações do espaço tão usuais quanto a imagem da casa delimitada pela cerca. Esses espaços privados fazem parte de um modo de habitar o mundo dos personagens de Griffith, que “nos permite ver as várias idas e vindas enquanto eles exploram o tecido de lugares específicos; corremos pelas divisas, passamos pelas barreiras, cruzamos as entradas”

³⁶ No original: “rather than exploiting such vast open spaces, Griffith instead set about to explore their immediate surroundings, exploring the close at hand, setting new spatial limits, and emphasizing specific fragments of the landscape; he forges *loci* in an otherwise vast undifferentiated *spatium*. As Martin Heidegger taught us, one does not carve spaces into specific settings, places, or pieces of landscape; instead, ‘it is the place that establishes progressively a finite, limited, and inhabitable space, permitting us to answer the question: Where are we?’ As a result, the surest way to create a sense of belonging to a place, of defining a landscape—understood as a part of nature extracted from the continuity of the natural world—is to concretely represent spatial limits such as a gate, hedge, river, or low wall, all of which are therefore the opposite of mere props”.

(MOTTET, 2006, p. 64). Mottet (2006, p. 65) aponta também como essa atenção aos detalhes do lugar não sugerem uma retirada da paisagem, mas sim um movimento que leva do habitat até ela.

Nos filmes de D.W. Griffith e na leitura que Mottet oferece para esses filmes, os espaços privados têm uma continuidade nos seus arredores — uma continuidade que é reivindicada na proximidade do muro baixo com a árvore, no caminho entre a casa e o jardim. E essa paisagem próxima se apresenta ao mesmo tempo como propriedade e natureza. A dupla ontologia desse espaço não é precisamente uma ambiguidade, porque no modo como ele é apresentado propriedade e natureza não se diferenciam. Quando o *habitável* americano responde ao *belo* europeu — para voltar a contraposição proposta por Mottet —, a paisagem, a natureza e o espaço comum são abordados já a partir da domesticidade.

Esse duplo estado para o espaço natural se repete, ainda que em outra configuração, na leitura de Novak para as pinturas de paisagem do século XIX, em que o espaço comum é ao mesmo tempo espaço nacional, a ideia de uma comunidade está sempre atrelada a ideia de uma nação, e a riqueza natural do espaço opera como evidência de um destino nacional manifesto. Gostaria de chamar atenção para esse entrelaçamento entre os modos de habitação do espaço, que se apresentam não em uma única maneira de representação da paisagem americana, mas em uma variedade mesma dessas representações, para introduzir uma terceira categoria de abordagem para a representação da paisagem americana: o caminho.

Interessa-me abordar o caminho, como categoria estética de representação do espaço, a partir da ambivalência da paisagem entre natureza (como espaço natural ou espaço comum) e propriedade (como espaço nacional, doméstico, íntimo). Para isso, recorro a Francesco Careri, que, no livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, reconhece uma ambivalência similar no modo como apresenta o ofício da arquitetura. Careri (2013, p. 36) utiliza-se da parábola bíblica de Caim e Abel para reconhecer a diferenciação entre *homo faber*, aquele que “trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo universo artificial”, e *homo ludens*, aquele “que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida”. Mas a totalidade dessa oposição — uma entre irmãos inconciliáveis, entre trabalho e exercício lúdico, entre sedentarismo e nomadismo — não se sustenta, pois, como coloca Careri:

é interessante notar como, após o homicídio, Caim foi punido por Deus com a vagabundagem: o nomadismo de Abel transforma-se de condição privilegiada em punição divina. O *erro* fratricida é punido com a *errância* sem pátria, um eterno

perder-se no país de Nod, o deserto infinito onde antes dele Abel andara sem rumo. E é preciso sublinhar que, após a morte de Abel, será a estirpe de Caim que construirá as primeiras cidades: Caim, agricultor forçado à errância, dará início à vida sedentária, e portanto a outro pecado; traz consigo tanto as origens sedentárias do agricultor como as nômades de Abel, ambas vividas como punição e como erro (2013, p. 36-38).

Careri (2013, p. 38-40) recorre à parábola para contestar uma suposta exclusividade da cultura sedentária na construção arquitetônica, rejeitando assim uma “convicção comum” segundo a qual “a arquitetura teria nascido como necessidade de um *espaço do estar* em contraposição ao nomadismo, entendido como *espaço do ir*”. O autor (2013, p. 40) entende que a opção entre “arquitetura ou nomadismo” não atende à complexidade da relação entre os dois, que participam de “duas culturas diferentes, mas não de todo autossuficientes”. Para Careri (2013, p. 44), por exemplo, “a percepção/construção do espaço nasce com as errâncias conduzidas pelo homem na paisagem paleolítica”.

Ele menciona o mapeamento do espaço pelos aborígenes australianos através do *walkabout*, um sistema de percursos em que o espaço é atrelado à história na tradição oral, em que “cada via tem o seu próprio canto e o conjunto das vias dos cantos constitui uma rede de percursos errático-simbólicos que atravessam e descrevem o espaço como uma espécie de guia cantado” (CARERI, 2013, p. 44). A errância que dá origem a esse tipo de mapeamento antecede o percurso nômade, que Careri (2013, p. 50) define como uma arquitetura, “o primeiro sinal atrópico capaz de insinuar uma ordem artificial nos territórios do caos natural”. O autor conclui:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado — e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo — é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares (CARERI, 2013, p. 51).

Temos então o lugar como resultado de uma construção simbólica do espaço, em que o percurso opera como arquitetura. Michel de Certeau (1998, p. 177), em *A invenção do cotidiano*, antecipa algo nesse sentido no que o autor se refere como “enunciações pedestres”, entendendo que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (speech act) está para a língua”; o caminhar, assim, seria “um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre”, como também “uma realização espacial do lugar”. Mas, enquanto de Certeau tem como referência a topografia urbana, Careri, por outro lado, está se referindo aqui a um período de transição ao neolítico e, assim, a uma genealogia que antecede as

primeiras construções artificiais na materialidade do espaço. O papel da caminhada no mapeamento do espaço e na produção de lugares, no entanto, persiste para além desse contexto.

O trabalho topográfico que fez parte do processo de colonização e expansão dos Estados Unidos, por exemplo, é um trabalho de caminhada. Em um relatório de 1855, o tenente E. G. Beckwith (apud NOVAK, 2007, p. 122) descreve o exercício da topografia como uma caminhada de duas, três ou quatro milhas na trilha para cada posição favorável que se assume para o registro do trabalho, além da frequência quase diária com que se torna necessário abandonar a trilha e realizar “viagens distantes à parte, subindo picos e montanhas e cumes para obter visões corretas e distantes do país”.

Referindo-me a esse relatório em um artigo, entendi o trabalho de caminhada da viagem ao Oeste e do projeto de expansão dos EUA — principalmente pelo reconhecimento da monotonia e do trabalho repetitivo e cotidiano — como um “contradiscurso às promessas de um espaço divino preparado para a conquista de homens aventureiros” (CASTANHA, 2017, p. 9). Percebo agora como o exercício da caminhada, por outro lado, participa das ambivalências pelas quais podemos ler a representação do espaço americano, ao mesmo tempo comum e nacional, natural e privado.

Acredito que o espaço estadunidense, principalmente o espaço que resulta das expansões ao Oeste, continua a ser apresentado a partir dessa ambivalência, e que o ato de caminhar permanece como uma afirmação dessa dupla natureza e um reconhecimento das contradições que surgem a partir dela (como funciona essa ambivalência em um espaço colonizado — quando, por exemplo, um grupo entende que ele precisa ser “recuperado” como uma habitação branca e cristã, e outro se apega a imaginá-lo “puro”, anterior às diversas intervenções tecnológicas?). Como parte da construção simbólica do espaço e em face da historicidade desse “novo” espaço, a caminhada, portanto, vincula-se também à expressão de ansiedades políticas diante da promessa de uma comunidade nacional.

Antes de me dedicar às operações dessa ansiedade política na apresentação do espaço nos filmes de Reichardt, quero resgatar aqui, por fim, mais um autor que se dirige ao espaço dos EUA para a constituição ideológica do país como comunidade, e o faz frequentemente a partir de relatos de viagem: Henry David Thoreau. Em *A week on the Concord & Merrimack rivers*, Thoreau (2004) vincula observações do caminho que percorreu, na companhia de seu filho, pelos rios Concord e Merrimack a considerações filosóficas, literárias, históricas e

sociais sobre a formação de uma comunidade ocidental nos Estados Unidos. O caminho, em Thoreau, é a experiência estética fundamental que permite essas considerações. Mas o seu texto também funciona como um tipo de educação para uma relação afetiva com o espaço, o que talvez seja também um reflexo da companhia de seu filho, levando-o a apresentar a paisagem também como uma experiência pedagógica.

Já havia mencionado Thoreau neste capítulo como um dos artistas que, para Mottet, colocam a propriedade no centro da paisagem americana. Mas, diferente do cinema de Griffith — em que a propriedade opera a partir de uma cultura doméstica muito específica, em que a casa é o centro, o jardim, uma continuação da casa, a cerca, uma continuação do jardim, e assim por diante —, o texto de Thoreau encontra o habitável na própria diversidade do espaço estadunidense. A casa já não é o centro, mas uma evidência como qualquer outra da domesticidade que perpassa toda a paisagem. O que faz com que um viajante como ele possa habitar todo esse espaço, diferentemente dos ciganos de Griffith.

O se realizar da domesticidade de todo o espaço, o perceber-se habitando cada elemento da natureza, ou, pelo menos, o perceber cada elemento da natureza como parte de um sistema de habitação, estão envolvidos no tom pedagógico de seu texto. Se o rio, em Griffith, é uma oposição selvagem e nômade à propriedade estável, em Thoreau ele é o caminho que liga a diversidade natural e humana do país como uma comunidade. Uma distinção ideológica talvez se dê numa abordagem do espaço natural americano como uma promessa de comunidade. Em Griffith, o espaço comum é lido como habitável, e o habitável é lido como propriedade. Em Thoreau, o espaço natural é lido como comunidade e, portanto, também como habitável.

A promessa de uma comunidade atrelada ao espaço natural, no entanto, é apresentada por ambos. No caso dos textos de Thoreau, a habitação nesse espaço passa por uma repetição histórica ou uma continuidade literária/mitológica. O autor confronta a cultura protestante americana (da qual a paisagem americana de Griffith talvez esteja mais próxima) com citações bíblicas, com a literatura europeia e com experiências religiosas e sociais distintas. Ele lamenta que “um homem saudável, com emprego fixo como cortador de lenha a cinquenta centavos o cordão e um acampamento na floresta, não será um bom sujeito para o cristianismo” (THOREAU, 2004).

É interessante perceber como, ao mesmo tempo que o habitar o espaço natural americano, em Thoreau, é como reivindicar a participação em uma comunidade, essa habitação também envolve uma recusa ao Estado ou à religião institucional. A comunidade

prometida, neste caso, não segue unida por instinto nacional em direção a um mesmo destino manifesto. Do mesmo modo, seu interesse pela história não se traduz na ideia de um contínuo progresso humano. Thoreau é cauteloso, nesse sentido, por não edificar o espaço comum nem pela grandeza nacional, nem pela histórica, nem pela cristã, mas por uma noção de diversidade de habitações, de uma assimilação ao espaço que recusa uma assimilação ao projeto nacional.

A viagem de Thoreau, a sua busca por outras espacialidades da habitação americana, opera como uma resposta crítica à ideologia nacional — um posicionamento que se apresenta mais diretamente em outros textos do autor, como *Apelo em favor do Capitão John Brown* (1859), *Desobediência civil* (1849) e *A escravidão em Massachusetts* (1854), em que se dirige às instituições nacionais para uma crítica abolicionista ou específica ao Estado. Em *A week on the Concord & Merrimack rivers*, a experiência do percurso funciona ela mesma como uma experiência crítica, pautada pelo compartilhamento do espaço natural como comunidade. Se uma última comparação com Griffith for pertinente: não se trata do rio visto próximo, à cerca da casa; mas da cerca vista ao rio, como neste trecho:

A última cidade contém cerca de quinhentos habitantes, dos quais, no entanto, não vimos nenhum, e apenas um bocado de suas habitações. Estando no rio, cujas margens estão sempre altas e geralmente escondem as poucas casas, o campo parecia muito mais selvagem e primitivo que para o viajante das estradas vizinhas [...] Enquanto, sobre o Merrimack, raramente se vê uma vila, mas pela maior parte se alternam florestas e terras de pasto, e às vezes um campo de milho ou batatas, de centeio ou aveia ou grama inglesa, com algumas dispersas macieiras, e, a intervalos ainda mais longos, a casa de um fazendeiro (THOREAU, 2004, tradução nossa³⁷).

Busco, neste capítulo, a especificidade dessa perspectiva: a propriedade vista do caminho, o espaço nacional experimentado como percurso. A crítica de Thoreau, mesmo a crítica construída como experiência de viagem, não se dá sem contradições, mas é importante perceber como ela opera a partir da centralidade do espaço para uma leitura da experiência de comunidade. Para desenvolver isso, recorro aos filmes de Kelly Reichardt, a sua apresentação do Noroeste a partir de uma leitura dos seus cinco filmes desenvolvidos na região: *Antiga alegria*, *Wendy and Lucy*, *O atalho*, *Movimentos noturnos* (filmados no estado de Oregon) e *Certas mulheres* (filmado no estado de Montana). Partimos, com os filmes, desse princípio de centralidade do espaço e do percurso como uma experiência de sua construção como um

³⁷ No original: “The latter township contains about five hundred inhabitants, of whom, however, we saw none, and but few of their dwellings. Being on the river, whose banks are always high and generally conceal the few houses, the country appeared much more wild and primitive than to the traveller on the neighboring roads [...] As one ascends the Merrimack he rarely sees a village, but for the most part alternate wood and pasture lands, and sometimes a field of corn or potatoes, of rye or oats or English grass, with a few straggling apple-trees, and, at still longer intervals, a farmer’s house”.

estar junto. Como se configura, em cada um desses filmes, o espaço comum — *espaço comum* tanto como espaço compartilhado, simplesmente, quanto como promessa de uma comunidade?

3.3 Atravessando o espaço

Um trem corta a paisagem de Montana no estático quadro inicial de *Certas mulheres* — o filme mais recente de Reichardt, que junta três histórias de diferentes personagens que habitam a região: a advogada trabalhista Laura (Laura Dern), presa à insistência e à frustração de um cliente injustiçado; Gina (Michelle Williams), que se esforça para obter um conjunto de pedras coloniais para a construção da nova casa de sua família; e uma trabalhadora da fazenda em Belfry (Lily Gladstone), que decide, por acaso, acompanhar um curso de direito escolar ministrado para professores de uma escola local. Cada uma dessas personagens, em seus respectivos segmentos do filme, engajam-se em alguma viagem próxima: Laura para uma reunião com seu cliente em outra cidade; Gina, de volta do acampamento com sua família; e a personagem de Gladstone à procura de um encontro, do qual falaremos mais adiante.

Cada uma dessas viagens é entrecortada por uma experiência de imobilidade. Isso talvez fique mais claro nos dois primeiros segmentos que compõem o longa-metragem. No primeiro, depois da viagem em que leva seu cliente, Fuller (interpretado por Jared Harris), para consultar um segundo advogado sobre seu caso, Laura se vê presa, com seu corpo coberto por um colete de proteção e seguindo um mapa oferecido pela polícia, ao espaço do escritório da empresa que esse cliente enfrentou judicialmente, onde ele faz refém um segurança enquanto a espera para recolher os arquivos de seu processo. A imobilidade, embora feita óbvia por esse momento, o antecede, nessa pequena narrativa, também pela experiência desse próprio cliente, que se acidentou gravemente em uma situação de trabalho — causando a ele dores de cabeça que prejudicam consideravelmente a sua visão — e teve o seu pedido de indenização recusado pela empresa. É também na prisão que o filme conclui a história desse personagem.

Na segunda parte, a intenção de Gina — uma personagem que é apresentada ao filme retornando do seu percurso de caminhada nas proximidades do acampamento onde sua família (o marido e a filha) passaram a noite — de obter o conjunto de arenito nativo é confrontado pelo isolamento do proprietário das pedras, Albert, um homem idoso que vive sozinho na casa que construiu com seu irmão. No segmento final, a viagem em si é um rompimento do isolamento da personagem de Gladstone, que acompanhamos em suas tarefas cotidianas de cuidado da propriedade onde trabalha. É o rompimento não apenas do espaço

estagnado da fazenda para o movimento da estrada, como também o rompimento dos ruídos do trabalho com a terra abafados pela neve (FIG. 19) em favor dos sons da estrada e dos movimentos noturnos na cidade de Livingston.



Figura 19 – Imagem do filme *Certas mulheres* (2016)
Fonte: *print screen* do filme

Se o cinema de Kelly Reichardt dá atenção especial ao percurso dos personagens, o seu foco no caminho, no entanto, não contempla muito um tipo de cena que poderia ser considerada mais usual, por exemplo, no gênero do *road movie*. Primeiro, há uma falta de estradas no sentido mais habitual do termo. Sendo justo, os amigos que se reencontram em *Antiga alegria* viajam um bom trecho de carro antes de abandonarem a estrada pela caminhada e acampamento; e *Certas mulheres* apresenta uma longa passagem em que o trajeto de uma das personagens é apresentado ao modo do *phantom ride*.

Mas a estrada já não funciona, como no *road movie* mais costumeiro — penso aqui em filmes como *Sem destino* (dir. Dennis Hopper, 1969), *Thelma & Louise* (dir. Ridley Scott, 1991) e *Pequena Miss Sunshine* (dir. Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2006), para citar alguns —, como a única habitação possível para os personagens, o único espaço onde pertencem. A presença dela não é absoluta, a paisagem apresentada não se resolve por essa imagem tão ampla e aberta como o deserto do faroeste — a fantasia até contraditória de um percurso humano (a estrada) que afasta os personagens da civilização.

A experiência do percurso nos filmes de Reichardt não se resume ao espaço da estrada porque, antes de tudo, esses filmes muito logo nos apresentam à casa, à cidade e aos lugares

onde trabalham como habitações de seus personagens. Tomemos como exemplo, nesse sentido, a mencionada sequência do *phantom ride* em *Certas mulheres*. O *phantom ride*, ou passeio fantasma, é um gênero que surge no primeiro cinema (aquele que antecede a hegemonia da montagem, geralmente localizado entre 1895 e 1915) e consiste em se colocar uma câmera à frente de algum meio de transporte (geralmente locomotivas ou bondes) para criar um plano sequência que acompanhe o percurso feito como um condutor-observador, diante de uma paisagem que se transforma na experiência de espetatorialidade. Esse artifício tem uma sobrevivência no cinema mesmo após o período onde se estabeleceu como gênero. Podemos reconhecer, para citar apenas um exemplo, o seu uso no filme *Solaris* (dir. Andrei Tarkovsky, 1972), uma ficção científica, no momento em que um piloto espacial aposentado é conduzido pelas estradas do que parece ser uma Terra futurista. No filme de Tarkovsky, parece que uma sensibilidade específica ao gênero da ficção científica é reivindicada na forma da espetatorialidade da *phantom ride* e no deslocamento diegético que o artifício permite.

Certas mulheres, por sua vez, utiliza a *phantom ride* no momento em que uma das personagens (a *rancher*³⁸ interpretada por Lily Gladstone) decide dirigir de Belfry a Livingston, no estado de Montana, depois que sua professora (Elizabeth Travis, interpretada por Kristen Stewart), que é de lá, deixa de comparecer às aulas pela dificuldade dada pela distância — segundo as personagens, cada trecho desse percurso diário duraria 4 horas. No que essa sequência mais se apega à estrutura cênica do *phantom ride*, com a câmera à frente do carro apresentando as repetições da estrada, a cena não é dada a partir de uma romantização desse espaço como um de liberdade ou habitação alternativa, mas, como em *O atalho*, como um procedimento de repetição do percurso.

Reichardt então apresenta, mais uma vez, o espaço a partir da limitada visão da personagem. Ele é escuro, iluminado apenas à proximidade do carro e pelos faróis e sinalizações do caminho (FIG. 20). Essa também não é a única sequência de viagem no filme. Cada uma das três histórias isoladas que compõem o longa se voltam para a experiência da estrada em algum momento, mas é a da *rancher* a que mais afasta a personagem da sua vida comum e a única em que o filme se utiliza de uma construção cênica do espaço para demarcar essa distância — a estrutura do *phantom ride*, a dilatação temporal da sequência e a manutenção de um estranhamento (ou de uma experiência de distância) com a chegada da

³⁸ Deixo sem tradução a expressão utilizada pelos créditos do filme para se referir à personagem de Lily Gladstone por não ter encontrado uma palavra equivalente em português. A personagem é uma cuidadora de cavalos e trabalhadora da fazenda, mas o termo *rancher* designa também algo de um lugar social e do espaço que ela habita que não posso levar adiante apenas por trocar a expressão por uma descrição da sua profissão.

personagem à cidade, uma vez que, em Livingston, a *rancher* dá-se a movimentar pela noite da cidade (FIG. 22 e 23), sem interagir com ninguém, à procura de Beth. Assim, esse espaço se apresenta, e se faz conhecer, a partir do percurso. Que a *rancher* esteja a pé pela maior parte dele não me parece uma condição para essa experiência do caminho. Pelo modo como Reichardt traz o espaço, o princípio do caminho está na escura e repetitiva estrada, com a caminhada dando apenas continuidade ao percurso (FIG. 20 a 23).

Certas mulheres, como *Solaris*, apoia-se na experiência do *phantom ride* como uma de mobilidade, deslocamento e distância. Mas, enquanto o filme de Tarkovsky aplica o artifício a uma experiência extradiegética (onde se dá essa viagem que dura tanto?), Reichardt o concilia à diegese do filme, à continuidade da presença da personagem de Gladstone — já nomeada por um entendimento da relação que ela estabelece com o espaço (a *rancher*, a camponesa das distinções de Nancy) — na paisagem do estado de Montana, em sua travessia pela região.



Figuras 20, 21, 22 e 23 – Acima à esquerda, a estrada para Livingston; acima à direita, a chegada à cidade, ainda se mantendo a estrutura cênica do *phantom ride*; abaixo, o percurso a pé por Livingston em *Certas mulheres*.
FONTE: *print screens* do filme.

Esse formato se repete quase na totalidade do filme *Antiga alegria*, em que dois amigos adultos se reúnem e viajam para acampar em uma região próxima. Um desses amigos (Mark, interpretado por Daniel London) foi assimilado à vida familiar de classe média no subúrbio. O outro (Kurt, interpretado por Will Oldham) mantém uma vida mais instável e errante, não está casado e nem tem um emprego fixo. O filme se passa nos últimos anos do governo Bush nos EUA, um cenário que Reichardt, a diretora e roteirista do filme (o texto

é também de Jonathan Raymond), apresenta mais diretamente pela inserção de trechos dos programas da *Air America*, uma emissora de rádio liberal, focada numa programação de debates, entrevistas e noticiários, que durou 2004 a 2010.

O programa na rádio também funciona como um comentário à experiência de classe média liberal que envolve os dois personagens e a viagem em si. Em um dado momento, logo que Mark busca Kurt, ouvimos da programação a opinião de que os democratas acham que é mais relevante fazer parte do governo do que “se juntar ao povo”. Afirma, ao rádio, uma voz masculina: “A oportunidade não está só batendo na porta, está esmurrando a porta. E lá está o burro democrata, sentado e tomando chá dizendo: ‘Eu não sei! Eu não sei se deveria levantar para atender a porta ou não’”. É fácil perceber como essa condição perpassa a experiência política dos personagens e até a iniciativa do programa em si, que pretensiosamente se utiliza de categorias como “o povo”. Sobre os personagens de seu filme, Kelly Reichardt (em ROWIN, 2006 apud FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 24) diz: “Posso me identificar com esses caras — eu definitivamente sento em meu apartamento e escuto a *Air america* em excesso [...]. É muito fácil se sentir correta”.

A inserção dos programas da *Air America* também opera como um tipo de paisagem sonora que acompanha Mark no seu percurso de carro, saindo de casa, o que Reichardt filma como os créditos de abertura do filme em uma espécie de *phantom ride* lateral³⁹ (FIG. 24 e 25). A sequência se encerra com Mark chegando à casa que seu amigo habita provisoriamente (como parte de um favor feito por outro amigo, que espera a casa ser vendida); ele o busca e chama por ele por todas as entradas, mas não tem resposta. É durante a espera de Mark que o título do filme aparece: “Old joy”, antiga alegria.

Quando Mark recebe o telefonema de Kurt o convidando para acampar, a responsabilidade para com sua casa e Tanya (Tanya Smith), sua esposa grávida, leva-o a hesitar diante da ideia. Em uma primeira discussão, logo que Mark recebe o convite do amigo, Tanya lhe diz: “Olha, você só está me esperando dizer para você ir... A gente sabe que você vai, então eu não sei porque temos que passar por esse lance de eu te dar permissão”. A que Mark responde: “Eu não vou me divertir se você se sentir mal com isso”. No decorrer da sequência, vemos Mark recolher suas coisas para a viagem em um espaço visivelmente

³⁹ A paisagem visual e sonora do percurso é geralmente, na totalidade filme, apresentada a partir da perspectiva dos personagens, ou seja, de dentro do carro, com planos intermitentes do ponto de vista fixo das ruas e estradas por onde passam.

habitado e que, de certa maneira, necessita de sua presença ali — a horta que o personagem, por exemplo, mantém em seu quintal.

Temos, então, até o encerramento dos créditos iniciais, duas casas apresentadas em cena. Uma habitada; a outra provisória, fechada, aguardando uma venda. Para Mark, diferentemente de Kurt, a viagem precisa ser curta, e o breve retorno já está antecipado no caminho. A ausência da estrada se dá por uma vinculação desta ao percurso da vida comum. Reichardt está sempre enquadrando um espaço ao redor: podemos, por exemplo, ver a igreja do outro lado do posto de gasolina (FIG. 26 e 27). O plano de uma viagem, em Reichardt, não exclui os seus personagens do mundo comum, mas os apresenta atravessando — ou dando voltas — por ele.



Figuras 24, 25, 26 e 27 – Acima, créditos de abertura do filme *Antiga alegria*; abaixo, exemplos de enquadramento do espaço oferecidos pelo mesmo filme.
FONTES: *print screens* do filme.

Se o *phantom ride* (em sua estrutura formal e na produção de uma sensibilidade de movimento através do espaço) pode ser usado como uma ferramenta de leitura para compreendermos a apresentação do espaço em Reichardt é também porque a cineasta compartilha com o gênero de uma determinada disposição do espaço que, para alguns autores, desafiaria o próprio reconhecimento desses espaços como paisagem. O autor Tom Gunning (2010, p. 36-37) descobre uma nota de rodapé no livro *The garden in the machine*, de Scott MacDonald, em que o autor comenta sobre o uso do termo *paisagem* como título de alguns dos filmes estadunidenses do primeiro cinema. Para MacDonald (2001, p. 429), isso justifica

a ressalva de que “muitos dos filmes são na verdade sobre uma viagem de trilhos pela paisagem e mais completamente focados nos percursos dos trilhos através da paisagem do que na paisagem em si”. Sobre essa nota, Gunning (2010, p. 36-37) comenta:

McDonald contrasta “paisagens em si” com filmes “completamente focados nos percursos dos trilhos por dentro das paisagens”. Uma verdadeira paisagem, assim parece, mantém certa distância do espectador, uma barreira invisível à penetração de fato. Os primeiros filmes, filmados por câmeras montadas na frente das locomotivas que trilham por dentro de famosas paisagens, violam a barreira que define a beleza contemplativa (tradução nossa⁴⁰).

A inserção da locomotiva e da estrada com trilhos na representação da paisagem estadunidense se daria, então, primeiro pela assimilação da tecnologia à paisagem contemplada — como no quadro *Lackawanna Railway* (1857 ou 1858), de George Inness, mencionado por Gunning (2010, p. 39) — e depois por um rompimento da contemplação em direção a um interesse específico pela operação da tecnologia por dentro da paisagem. Em *The machine in the garden* (obra de onde MacDonald tira o título de seu livro, inclusive), o primeiro exemplo utilizado por Leo Marx da presença tecnológica dentro do ideal pastoril estadunidense é de um ensaio escrito por Nathaniel Hawthorne. Marx se refere a um momento, no texto, em que uma harmonia da natureza, na paisagem descrita por Hawthorne, é interrompida pelos sons de uma locomotiva:

Mas ouça! Eis o apito da locomotiva — o longo guincho, áspero, por sobre todas as outras coisas ásperas, pois a distância de uma milha não pode aplacá-lo à harmonia. Ele conta a história de homens ocupados, de cidadãos, de ruas quentes, que vieram passar o dia no campo, homens de negócios; de todo tipo de inquietação; e não é de se surpreender que dê um guincho tão alarmante, já que traz o mundo barulhento para dentro da nossa adormecida paz. Quando nossos pensamentos descansam, mais uma vez, depois desta interrupção, encontramos-nos contemplando as folhas acima, e comparando seus diferentes aspectos, sua bela diversidade de verde... (HAWTHORNE, 1932 apud MARX, 2000, p. 13-14, tradução nossa⁴¹).

Marx se utiliza dessa passagem para marcar o que ele expõe como uma perturbação no ideal pastoril europeu, uma que ajuda a constituir a especificidade estadunidense desse ideal — o que o autor (2000, p. 31) define como uma *middle landscape*, uma paisagem intermediária entre a sofisticação (e corrupção) da sociedade europeia à época e o espaço

⁴⁰ No original: “McDonald contrasts ‘landscapes themselves’ with films ‘fully focused on railroads tracks into the landscapes’. A true landscape, it would seem, maintains a certain distance from the viewer, an invisible barrier to actual penetration. Early films, shot by cameras mounted on the fronts of locomotives tracking into famous landscapes, violated the barrier that defines contemplative beauty”.

⁴¹ No original: “But, hark! there is the whistle of the locomotive — the long shriek, harsh, above all other harshness, for the space of a mile cannot mollify it into harmony. It tells a story of busy men, citizens, from the hot street, who have come to spend a day in a country village, men of business; in short of all unquietness; and no wonder that it gives such a startling shriek, since it brings the noisy world into the midst of our slumbrous peace. As our thoughts repose again, after this interruption, we find ourselves gazing up at the leaves, and comparing their different aspect, the beautiful diversity of green...”.

selvagem habitado pelos nativo-americanos. Usaremos o termo *middle landscape* aqui para nos referirmos aos espaços rurais do país, às cidades pequenas, ao não urbano e ao suburbano, às paisagens, afinal, apresentadas pelo cinema de Kelly Reichardt. Na recuperação — a que Gunning se engaja — das formas de visualidade da paisagem estadunidense, a presença da locomotiva também encontra um papel central. A partir da pesquisa do historiador Wolfgang Schivelbusch, Gunning (2010, p. 41) defende que a ferrovia cria um outro tipo de paisagem, uma em que “o detalhe era substituído pela variedade e transformação, e os prazeres da velocidade e sucessão rápida se colocavam no lugar da contemplação”.

Ao recusar a mitologia da estrada como uma habitação dos que não pertencem, Reichardt se associa a essa outra concepção do espaço (um em que ele é atravessado, no lugar de contemplado). A figura que, ao cruzar o país, habita a estrada, é capaz de observar a comunidade à distância, tende a se distinguir dela ou de buscar essa distinção de alguma maneira — o que acontece em um romance como *On the road* ou novamente filmes como *Thelma e Louise* e *Sem destino*. É verdade, no entanto, que cada obra reserva sua própria especificidade na leitura que produz do país. Dennis Hopper, em seu *Sem destino*, por exemplo, apesar de buscar essa síntese da América de que o *road movie* habitual frequentemente se trata, termina por encontrá-la na experiência traumática, e nada distanciada, da relação entre os viajantes e o país.

Podemos constatar uma diferenciação, nesse sentido, até dentro da própria filmografia de Reichardt. Afinal, seu primeiro longa-metragem, *River of grass*, pode funcionar até mesmo como uma sátira de *Bonnie e Clyde* (dir. Arthur Penn, 1967) ao apresentar um jovem casal que pretende se colocar em fuga ao entenderem (erroneamente) que mataram uma pessoa ao disparar uma arma por acidente. O próprio pôster do filme brinca com esse imaginário, apresentando o slogan “Uma garota, uma arma e nenhum lugar para onde ir”. Mas a sátira entra em operação uma vez que os personagens, na verdade, nunca conseguem sair do estado da Flórida. Esse desejo de habitar a estrada termina, por fim, absolutamente frustrado. Em *Certas mulheres*, quando Laura dirige de volta a Livingston dando carona a Fuller, há também um sentido irônico quando a experiência da estrada é interrompida por uma sensação claustrofóbica causada, em Laura, pelo choro desconsolado de seu cliente, com seus soluços caricatos entrecortando os versos da música *Boats to build*, de Guy Clark, que toca no carro.

Ao assumir a forma de uma travessia por dentro da paisagem estadunidense, principalmente a partir de *Antiga alegria*, Reichardt se permite confrontar com a permanência

de um sentido de habitação, de se estar presente na comunidade que se atravessa, algo que já vimos acontecer na forma literária de Thoreau. Mas, enquanto na obra de Thoreau a diversidade da habitação americana é conhecida pelo caminho — em uma leitura do rio como uma trilha que dá continuidade do espaço natural para a propriedade e de volta desta, atravessando fronteiras não muito distintas —, a habitação, em Reichardt, é reconhecida pela proximidade da viagem. Em *Antiga alegria*, por exemplo, a casa de Mark está sempre presente. Ela não é tanto o ponto de partida para o trajeto quanto o seu destino: o futuro do personagem. Ela é, afinal, a habitação de sua ainda jovem família. E *Certas mulheres*, apesar da sequência descrita, é um filme que lida mais frequentemente com a habitação (o destino das casas, o cuidado das fazendas, os escritórios territorializados) do que com a viagem. Sua atenção aos espaços internos é inclusive atípica ao cinema de Reichardt, o que é posto em entrevista pela própria cineasta⁴².

É significativo que a viagem nesses dois filmes não venha acompanhada de uma noção de distância. A proximidade do percurso pode contradizer um estereótipo do *road movie* e da viagem à fronteira (ou à criação de novas fronteiras) do Oeste no faroeste, mas dificilmente eles configuram uma exclusividade nesse sentido. Alexander Payne, Jim Jarmusch, Gus Van Sant e Andrea Arnold são alguns dos diretores que costumam lidar com o passeio próximo, com o ir a perto. E o Oeste de George Stevens e Robert Altman não é o das grandes distâncias, mas do que está vizinho.

Já me dirigi a uma genealogia própria da construção dessa proximidade a partir do cinema de D. W. Griffith e da análise de Jean Mottet. O que acho curioso nesses cineastas do Oeste próximo — todos, evidentemente, posteriores a Griffith, e nem todos americanos — é a continuidade do gesto de proferir a construção de uma comunidade pelo enquadramento do espaço contíguo. Lógico, o conjunto de comunidades construídas não repete, simplesmente, o ideal bucólico de Griffith em seu *The adventures of Dolly*. A imersão da vida doméstica no espaço comum não se dá, nesses outros cinemas, por uma oposição entre pertencimento e não pertencimento aos espaços (em que proprietários pertencem e invasores/nômades não pertencem), mas mais frequentemente pela aceitação do conflito no plano do espaço comum.

The adventures of Dolly, no entanto, foi filmado no estado Connecticut, ao norte de Nova York. Como aponta Mottet, “o filme enfatiza a transformação da natureza em espaços íntimos, úteis e controlados e apresenta o ambiente e a casa em termos proprietários (que os

⁴² Disponível em < <https://youtu.be/TxUokIUGTU8?t=13m11s> >. Data de acesso: 16 de maio de 2018.

arredores enquadram como uma imagem de status social)” (2006, p. 66). Acompanhamos a continuidade dessa Connecticut idílica em comédias românticas como *Levada da breca* (dir. Howard Hawks, 1938), protagonizadas por moças ricas e excêntricas e por famílias da elite intelectual. Mas *The adventures of Dolly* endereça, antes disso, um conflito entre a estabilidade e a instabilidade (a terra firme vs. o rio; a família proprietária vs. os ciganos), em que as “árvores gentis transmitem um aspecto de crepúsculo e meio civilizado a uma terra de outra maneira bárbara” — como Thoreau (2004) descreve sua passagem pelas cataratas de Moore, na atual Nova Escócia. Se seguirmos adiante de Griffith para Katharine Hepburn, o resultado desse conflito será a mais perfeita harmonia entre natureza e propriedade.

No esboço do Oeste estadunidense pelos cineastas mencionados, por outro lado, há uma manutenção do conflito num espaço em que propriedade e natureza não se harmonizam em uma mesma paisagem uniforme. A continuidade do Oeste é, nesses casos, a continuidade do processo colonial. O aspecto áspero se desloca do deserto e da vegetação local para o asfalto — ou, frequentemente, para uma permanência comum de todos esses elementos —, mas o espaço ainda é continuamente o de uma comunidade em construção. E essa construção do comum se dá pelo enquadramento dos espaços próximos.

Mesmo quando funcionam como filmes de viagem — o caso de *O atalho*, *Antiga alegria* e, em certo sentido, também *Wendy and Lucy* — as obras de Reichardt são, ao mesmo tempo, filmes que chamam atenção para uma habitação do Oeste. Uma que dá-se pelo encontro, mas também pelo conflito, pois habitar o Oeste é, nos dois casos, habitar a incompletude do processo colonial e de expansão dos EUA. Talvez eu tenha evocado um conjunto de cineastas que se dirigem mais diretamente ao desdobramento da colonização: Jim Jarmusch e seu encontro entre um nativo-americano e (um) William Blake em *Homem morto* (1995); Gus Van Sant e sua encenação de *Henrique IV* por adolescentes de Portland em *Garotos de programa* (1991); George Stevens e as disputas de classe nas extensões da casa grande em *Assim caminha a humanidade* (1956). Mas o cinema de Reichardt, de modo algum, opera por uma minimização ou desconsideração do curso colonial.

3.4 A comunidade vista pelo caminho

Mencionei neste capítulo como a observação do espaço estadunidense e conseqüentemente do sentido de comunidade americana opera em *A week on the Concord and Merrimack rivers*, de Thoreau, a partir de uma perspectiva específica do caminho, de estar no rio e observar as transformações no espaço pelo que está próximo à margem. O autor justifica

a preferência ao caminho do rio — uma observação “privada, ainda que livre e ao nosso prazer” do país — em comparação ao caminho da estrada — empoeirada e barulhenta (2004).

Para Thoreau (2004), “outras estradas violam a natureza e levam o viajante a encará-la, mas o rio rouba do cenário que atravessa sem intrusão, silenciosamente o criando e adornando, e é tão livre para ir e vir quanto a brisa”. No texto *Life without principle* (2013), é observando um conjunto de relações com o espaço que o autor traça críticas à sociedade protestante americana. Isso porque sua crítica é sempre dirigida aos modos de habitação do espaço comum — seja relativo ao trabalho, à acumulação de capital, à moradia ou à religiosidade. Desse modo, o autor percebe sempre sua própria posição de viajante, e também sua desvinculação ao Estado e às instituições religiosas, como uma privilegiada perspectiva do e pertencimento ao espaço.

O enquadramento do que está próximo, em Reichardt, se dá também pela centralidade do caminho — afetivo, livre e prazeroso. E a observação da comunidade estadunidense apresentada a partir desse caminho é, como a vista de dentro de um rio, fragmentada, instável e limitada. O mencionado aspecto de proximidade que se dá na forma do quadro de Reichardt — a perspectiva limitada que mimetiza o olhar dos personagens e o percurso da vida comum posto em lugar da imagem da grande estrada — participam dessa construção cênica de um pequeno plano da comunidade dado pelo caminho.

Se *Certas mulheres* já distribui os fragmentos de uma experiência de comunidade em três personagens distintas, em *Antiga alegria* há um esforço mais direto por encontrar na perspectiva fragmentada do caminho vestígios dessa experiência. Talvez a evidência mais óbvia para isso seja a inserção de trechos de debates da emissora *Air America*. Os espaços comuns estão aqui também esvaziados, mas isso se dá mais pelo reconhecimento de uma austeridade neoliberal na formação arquitetônica e paisagística daqueles lugares. Para Fusco e Seymour (2017, p. 26), “a insistência de Reichardt de tratar a topografia de seus filmes com o mesmo peso com que trata seus personagens expõe a paisagem neoliberal como uma que se desdobra lentamente, quer seus personagens reconheçam a significância disso ou não”. Nas sequências da estrada, o plano chama a atenção para a materialidade do asfalto ao mesmo tempo que reivindica também a materialidade da existência às margens da pista (FIG. 28): vegetações, lixo, vestígios de habitação, de ocupação e da condição de austeridade em que o espaço comum estadunidense se encontra. Aproximando-se de seu destino, Kurt promete a seu amigo um “grande lugar”, afirmando que seria: “Totalmente particular. Ninguém por

perto. E, acima de tudo... Ele tem esse sossego de outro mundo”. Enquanto o personagem diz isso, a paisagem urbana, industrial, deixa a cena por uma relação mais direta da estrada com o espaço natural (FIG. 29).



Figuras 28 e 29: imagens do filme *Antiga alegria* (2006).
FONTE: *print screens* do filme.

Reichardt dá alguma continuidade aos espaços da Flórida de seu primeiro longa-metragem, *River of grass* (1994), que inspiram um dos personagens a questionar: “Where are all those highways heading?”⁴³. Se defendo que há uma centralidade do caminho em *Antiga alegria* (como também em *Conta comigo*), o cinema de Reichardt, de modo geral, apresenta-se por uma centralidade política e ideológica do espaço. Na sua relação com os Estados Unidos contemporâneo, a cineasta se alia a autoras como Rebecca Solnit, para quem:

Lugares importam. Suas regras, sua escala, seu design incluem ou excluem a sociedade civil, pedestres, igualdade, diversidade (econômica ou de outra ordem), entendimentos de onde vem a água e para onde vai o lixo, consumo e conservação (SOLNIT, 2007, p. 9, tradução nossa⁴⁴).

As cidades de Reichardt (seja em *River of grass*, *Antiga alegria*, *Wendy and Lucy* ou *Certas mulheres*) mantêm uma qualidade de aridez de regiões industriais que se apresenta por um reconhecimento do contexto social, político e econômico dos EUA. Seria argumentável, talvez, que nesse aspecto elas não se diferenciam das cidades esquecidas no interior do país, encantadas pela nostalgia dolorosa com que são representadas em filmes desde *A última sessão de cinema* (dir. Peter Bogdanovich, 1971) até a fictícia Radiator Springs⁴⁵, da animação *Carros* (dir. John Lasseter, Joe Ranft, 2006). Talvez não se diferencie, tampouco, da *pleasant dreariness* (a agradável qualidade do monótono), como Thoreau (2004) descreve a vizinhança Conantum, em Concord, Massachusetts: “a velha casa na fazenda abandonada, o

⁴³ Algo como “Para onde conduzem todas essas rodovias?”.

⁴⁴ No original: “Places matter. Their rules, their scale, their design include or exclude civil society, pedestrianism, equality, diversity (economic and otherwise), understanding of where water comes from and garbage goes, consumption or conservation”.

⁴⁵ Uma pequena cidade — como o resto do filme, habitada apenas por carros — que foi esquecida depois da construção de uma rodovia expressa alternativa à estrada que cruza por ela.

pasto deserto com sua falésia sem vida [...] — lugares onde pode se ter muitos pensamentos sem se decidir nada”.

Mas os espaços nos filmes de Reichardt não são apresentados por um encanto do que está perdido. Pelo contrário, os filmes parecem estar tratando da continuidade dessa paisagem na comunidade estadunidense. Mesmo em *Certas mulheres*, que se dedica mais frequentemente aos espaços internos e especificamente produzidos em um contexto do capitalismo urbano (escritórios, estacionamentos, estradas), as personagens ainda são confrontadas com uma série de permanências no espaço. Almoçando no que parece ser um shopping ou galeria (FIG. 30), Laura se depara com a presença de um grupo nativo que se apresenta em uma performance de dança — no trabalho sonoro da cena, a música ambiente *easy listening* que toca na galeria enquanto Laura passeia por ela é interrompida pela sonoridade da performance indígena —; e o arenito cobiçado por Gina reconfigura o espaço de isolamento de Albert, seu proprietário. O próprio discurso de que o conjunto de arenito seriam pedras coloniais “autênticas” se confronta com a sua aparência de um amontoado de destroços, restos da construção humana na região.



Figuras 30 e 31 – À esquerda, cena em que Laura almoça no shopping em *Certas mulheres*; à direita, Gina chega à casa de Albert para negociar a compra dos arenitos, no mesmo filme.

FONTE: *print screen* dos filmes.

A apresentação desses espaços como contemporâneos, habitações americanas continuamente presentes, relaciona-se com um senso de cansaço político que perpassa o cinema de Reichardt e também especificamente a relação entre os personagens de *Antiga alegria*. A possibilidade de se estabelecer naquele espaço — na casa que é ponto de partida e destino da viagem dos dois amigos — não se distingue do peso de se estar assimilado à comunidade americana. Assim como, em *Certas mulheres*, o desejo de Gina por uma construção “autêntica” para a nova casa de sua família — que é dada à experiência de acampamentos e de uma noção de contato com a natureza — é extremamente agressiva à

habitação isolada de Albert, que parece tomar o amontado de arenito como parte integrada da sua própria casa.

Um ponto a que devemos resistir é a ideia de que a repetição de espaços cotidianos, comuns, repetidos em um padrão do capitalismo tardio, configurariam, nesse sentido, “não lugares”, conceito de Marc Augé para um espaço que “não pode ser definido como relacional, ou histórico, ou preocupado com a identidade”, espaços que são “designados a uma posição circunscrita e específica”, parte de um mundo “onde o frequentador assíduo de supermercados e caixas eletrônicos [...] se comunica sem palavras”, um mundo, então, “rendido à individualidade solitária, ao fugaz, temporário e efêmero” (AUGÉ, 1995, p. 77-78). Nesse aspecto, sigo aqui o entendimento de Gorfinkel e Rhodes, para quem o conceito de Augé “parece possuir uma ontológica e potencialmente colonizadora não-especificidade não muito diferente do próprio não-lugar”, e o apego destes autores pela “noção de particularidade, de poder e de potencial político dos lugares” ainda mais precisamente “no momento contemporâneo do capitalismo pós-industrial” (GORFINKEL e RHODES, 2011).



Figura 32 – Imagem do filme *Certas mulheres* (2016)
 FONTE: *print screen* do filme.

O cinema de Reichardt, principalmente em seus filmes voltados para uma experiência contemporânea nos EUA, permite uma contestação do conceito de Augé. Tomemos como exemplo *Certas mulheres*, um filme mais frequentemente voltado para locações internas e, portanto, pela repetição do que Augé teria como “não lugares”: escritórios de advocacia, salas de aula, a sala de visitas de um presídio, etc. O primeiro desses espaços que poderiam

potencialmente ser lidos como um “não lugar” a entrar em cena é o apartamento de Laura. A cena mostra, primeiro, dois personagens se vestindo em cômodos distintos do apartamento (FIG. 32). O tom indiferenciado de bege e a falta de objetos característicos de uma habitação podem fazer com que tomemos o lugar por um quarto de motel padronizado (entendemos que é o apartamento quando Laura retorna a ele, mais adiante no filme). Ainda assim, nesse apartamento como qualquer outro — ou como qualquer outro lugar onde poderia se dar o encontro de um casal —, dá-se a específica, e silenciosa, dinâmica de um casal de amantes e, como saberemos no decorrer do filme: ele é uma passagem no movimento de Laura, o seu “horário de almoço”, como ela define o encontro para seu cliente; e ele é a habitação da personagem.

Na sequência seguinte, Laura é esperada por Fuller no prédio onde trabalha, este a segue até seu escritório e toma interesse por uma porta empennada, a que observa atentamente enquanto Laura fala com ele. Sem se sentar a escrivaninha, como se esperasse que Fuller ao menos expressasse algum motivo para a visita, Laura diz: “Escute. Não pode ficar vindo aqui”. “Minha mulher quer que eu saia mais”, responde Fuller, ainda olhando apenas para a porta. “Bem, vá à biblioteca. Leia um livro. Faça amizades”, diz Laura. “Não posso ler. As linhas ficam todas embaralhadas... Quem instalou essa porta?”, questiona, enfim, Fuller. Percebe-se como Fuller, impossibilitado de trabalhar por um acidente que prejudicou sua visão, levado por sua esposa a sair mais de casa, impedido de ir a um conjunto de outros lugares pela indenização que lhe foi recusada, coloca um escritório de advocacia — que não é seu e que não tem motivos práticos para visitar — como uma parte de suas passagens, de seu movimento sem rumo pela cidade.

O segundo escritório de advocacia visitado por Fuller, em Billings, é muito parecido com o de Laura, o mesmo padrão de cores, estante, escrivaninha, também decorado por uma planta de aparência pouco natural. Podemos notar, no entanto, uma postura totalmente diferente de Fuller nesse segundo espaço. Isso se dá, em parte, como é questionado por Laura nas cenas seguintes, por uma postura do personagem diante de um advogado homem, que não é a mesma postura que ele se sente confortável para tomar no escritório de Laura. Por outro lado, esse segundo escritório se distingue do seu trajeto de um homem perdido, sem emprego e sem demais possibilidades — um trajeto do qual o primeiro escritório é parte. Esses espaços não são, portanto, indiferenciados.

O vazio dos espaços, a sua austeridade, seu contexto sócio-político são, no cinema de Reichardt, apresentações do caminho percorrido pelos personagens — dos seus espaços próximos e dos lugares que habitam. O que busco destacar, também, é a apresentação visual desse caminho — e da comunidade americana que surge a partir dele — como espaço comum, compartilhado. Desde *O atalho*, a busca por uma habitação dos colonos se define por um estar junto conflituoso que se apresenta na companhia do nativo Cayuse. Em *Certas mulheres*, o arenito se torna um território disputado em um entendimento do que seria espaço comum — tanto é que, quando questionado se o venderia, Albert, ainda muito hesitante em abrir mão das pedras, fala de *dá-las* a Gina e seu marido. A negociação entre Albert e Gina é encerrada com um diálogo em que ambos imaginam o significado do canto das codornas, muito presente naquele espaço, como uma pergunta (“Como estás tu? Como estás tu?”) e uma resposta (“Estou bem. Estou bem.”)⁴⁶. Neste momento, o quadro da pedras, a paisagem que elas habitam (FIG. 33), abre-se para bem além da propriedade de Albert, justifica-se, assim, sua recusa a vendê-las e uma percepção daquele material como parte de um espaço comum.



Figuras 33 e 34 – À esquerda, imagem do filme *Certas mulheres*; à direita, imagem do filme *Antiga alegria*
 FONTE: *print screens* dos filmes.

A construção desse espaço comum é também uma em que a natureza e a interferência material humana — seja o comércio, o lixo ou a estrada — habitam juntas, e sem grandes distinções, o mesmo quadro (FIG. 34). Mesmo em *Antiga alegria*, que se interessa pelo aspecto de aridez das regiões industriais, não há uma oposição entre a natureza “pura” e a arquitetura do capitalismo neoliberal. Elas participam juntas, como um mesmo espaço. Assimilar-se a uma dessas coisas não significa abrir mão da outra — e isso, eu diria, é o que o

⁴⁶ Ouvimos o canto dos pássaros, no filme, em um tom notavelmente baixo. Ainda assim, é possível escutá-los no padrão mesmo que é sugerido pelos personagens no diálogo. O silêncio é predominante nas paisagens de *Certas mulheres*. Em Schafer (1994, p. 32), os sons dos campos norte-americanos são definidos como aqueles que “evaporam como se nunca tivessem sido proferidos” — e é essa a sensação causada pelos diferentes ruídos e sonoridades presentes nos espaços abertos que o filme apresenta, do canto dos pássaros até os sons do trabalho com a terra.

filme conclui sobre o conflito entre seus personagens, que acreditam ter deixado para trás um desses espaços ao escolher participar de outro.

O momento em que os personagens chegam às fontes termais, que são o destino original da sua viagem, sela essa dualidade: de um espaço de precariedade produzido na austeridade do capitalismo neoliberal estadunidense, colocamo-nos agora diante de uma paisagem natural farta, imergida em uma sinfonia formada pelos sons do movimento da água e dos pássaros e insetos que habitam aquele espaço. Kurt, que não tem onde morar, banha-se em uma estrutura construída para receber os visitantes das fontes naturais; Mark, que está acomodado em seu contexto de classe média liberal, também. Aquele lugar representa, ao mesmo tempo, uma oferta da natureza e uma concessão ecológica estabelecida na distribuição do espaço comum estadunidense, a distribuição mesma que produziu a paisagem precária atravessada pelos personagens até chegarem às fontes.

Se o caminho percorrido nesses filmes aponta para a construção de um espaço comum, a habitação que se apresenta nesse espaço se refere ao conjunto da paisagem e comunidade americanas que participam do caminho. A não distinção entre o espaço natural e o privado não tem aqui a propriedade como centro, como no cinema de Griffith, mas o caminho como indicativo.

No filme *General* (dir. Clyde Bruckman, Buster Keaton, 1926), filmado em Cottage Grove, também no estado de Oregon, a paisagem natural americana é apresentada quase que exclusivamente a partir de um trajeto de trem, geralmente em planos médios externos. Isso não significa que a apresentável casa com jardim e cerca que vemos no início do filme ou os diversos acampamentos militares onde o protagonista se estabelece — um engenheiro sulista, interpretado por Keaton, que se vê envolvido na Guerra Civil quando sua locomotiva é roubada — não sejam, na mesma medida, parte daquele percurso e da paisagem apresentada. Assim, o espaço disputado militarmente no contexto do filme é o da casa de família tanto quanto o que cerca o trajeto ferroviário.

Menciono o filme de Keaton como uma lembrança de que a centralidade do caminho não ilumina apenas o trajeto em si, mas recorre também ao que está próximo — como habitação ou comunidade —, que participa do percurso ainda que funcione como espaços de estabilidade. Em Keaton, Thoreau e Reichardt, o movimento não é uma condição para a formação de uma comunidade, mas uma espécie de ponto de vista privilegiado para uma observação (e, eventualmente, participação) da mesma.

A centralidade do caminho implica, portanto, no enquadramento do espaço comum. Não em um único enquadramento específico do espaço, mas na construção de um ponto de vista que, evidentemente, perpassa pelo modo de apresentação do espaço nos filmes e livros mencionados. Dito de outro modo: nem a imagem do trem que se aproxima (FIG. 36), em *Certas mulheres*, nem a da passagem dos vagões vistos pela lateral dos trilhos (FIG. 35), em *General*, trazem, por si mesmas, uma disposição visual específica do que tenho me referido como a centralidade do caminho. Mas a participação dessas imagens no percurso dos personagens, principalmente a partir de um interesse pelo que está próximo na experiência do caminho, acarreta na construção de um ponto de vista sobre a comunidade. A comunidade que, enfim, surge desse ponto de vista é o que discutiremos no próximo capítulo.



Figuras 35 e 36 – À esquerda, imagem de *General*; à direita, plano de abertura de *Certas mulheres*.
FONTE: *print screens* dos filmes.

4 PAISAGEM, COMUNIDADE E ALEGRIA DESGASTADA

4.1 A síndrome do paraíso

“É inacreditável. Flora, exatamente como a da Terra... Em um planeta a meia galáxia de distância!”, diz Capitão Kirk (interpretado por William Shatner) ao se deslumbrar com os pinheiros e madressilvas do planeta onde ele e a alta tripulação da nave estelar Enterprise se materializam para evitar um desastre astronômico no episódio *The paradise syndrome* (dir. Jud Taylor, 1968), da série *Jornada nas estrelas* (1966-1969). O título do episódio é uma referência ao que é chamado pelos personagens de “Síndrome do Taiti” — uma experiência de insatisfação que se dá a pessoas tidas como bem-sucedidas quando se deparam com uma paisagem idílica e que aplico aqui a uma leitura do pastoril estadunidense. A série faz uma leitura ficcional de uma condição que, embora seja referida em outros produtos midiáticos estadunidenses, não é reconhecida oficialmente pela Psicologia.

Algumas coisas me chamam atenção na aplicação ficcional dessa suposta síndrome pela série. Primeiro, há o entendimento dessa paisagem claramente identificada por sua semelhança com a paisagem estadunidense. A flora de pinheiros e madressilvas não é tão exatamente como a da Terra quanto é exatamente como a dos EUA. O episódio, inclusive, é um dos pouquíssimos da série a ser filmado em locação — na reserva Franklin Canyon, um parque em Los Angeles que já fora usado por Hollywood para a gravação de cenas da clássica comédia-romântica *Aconteceu naquela noite* (dir. Frank Capra, 1934). Além disso, o planeta é habitado pelo que os personagens entendem como nativo-americanos (são, pelo menos, os mesmos estereótipos em operação), interpretados, de qualquer maneira, por atores brancos.

O outro aspecto que me interessa nesse episódio é a vinculação dessa paisagem a um contexto de ficção-científica. Um dos mistérios da narrativa envolve a descoberta de um obelisco que parece funcionar a partir de uma tecnologia muito sofisticada e tem ele mesmo uma aparência profuturista. A série parece sintetizar, nesse episódio, as contradições do ideal pastoril na sua especificidade estadunidense: o desejo fora da realidade de uma conciliação entre a vida rural simplificada e o que se entende como avançado desenvolvimento tecnológico; a leitura estereotipada, ignorante e racista da relação que se deu com esse espaço em outras culturas; e a simulação dessa paisagem ideal, a natureza viva e pura em uma reserva no centro de Los Angeles. As imagens mais intrigantes do episódio (FIG. 37 e 38) expõem essa paisagem como uma farsa desde sua concepção no discurso da natureza autêntica.



Figuras 37 e 38 – Imagens do episódio *The paradise syndrome*, da série *Jornada nas estrelas*.
 FONTE: *print screens* do *streaming* do episódio na Netflix⁴⁷.

Essa tensão entre o desejo por autenticidade e o encontro com o artifício na representação não nos é estranha. Reconhecemos-na, nos capítulos anteriores, nas recorrências da cultura visual e literária que consolidam o gênero do faroeste. A utilização de uma reserva ecológica ou um parque nacional como locação para uma obra de fantasia e ficção científica traz essa tensão já no discurso que coloca sobre o espaço apresentado. A natureza estadunidense e a paisagem da América não urbana surgem, nesse contexto, como a fronteira do Oeste simulada no parque de diversões Disneylândia, na Califórnia, espaço, como descrito pela autora Patricia Nelson Limerick (1994, p. 70), em que cactos verdadeiros tiveram de ser substituídos uma vez que as crianças que visitavam o parque se feriam ao entender que, como boa parte do evento, eles eram falsos — um processo descrito por Limerick como um de “colocar a autenticidade no ajuste certo”.

Não estamos aqui, no entanto, aderindo a uma concepção dessa paisagem pautada pelo artifício como um espaço sem referentes, como na leitura de Jean Baudrillard (1995, p. 3-4), para quem “ao cruzar um espaço cuja a curvatura não é mais a do real nem a da verdade, a era da simulação é inaugurada pela liquidação de todos os referentes”. O que este capítulo trabalha são justamente os referentes sobre os quais essa paisagem estadunidense, estereotipada e farsesca (além de, é claro, colonizada e evangelizada), se embasam, e como o cinema de Kelly Reichardt vai aparecer sobre esses mesmos referentes.

No livro *The machine in the garden*, Leo Marx (2000, p. 4) se debruça sobre a produção literária vinculada ao gênero pastoril, nos EUA, para chegar a um entendimento de

⁴⁷ Disponível em: < <https://www.netflix.com/watch/70178543> >. Data de acesso: 23 de maio de 2018.

como esse ideal “tem sido incorporado em uma poderosa metáfora da contradição — um modo de organizar significado e valor que dá clareza à nossa situação contemporânea”. Como um argumento para demonstrar a persistência de um apreço pelo bucólico na cultura midiática do país, Marx (2000, p. 6) menciona o entendimento, produzido como resultado de uma pesquisa de marketing, de que estadunidenses são mais propensos a comprar cigarros, cervejas e automóveis se esses produtos estiverem associados a paisagens rústicas. Em uma citação a Sigmund Freud, Marx reconhece essa paisagem fantasiosa como elaborada em uma experiência de nostalgia da civilização urbana, o que pode dar mais clareza e complexidade à simplista e questionável noção de uma “síndrome do paraíso”. Diz Freud, citado por Marx:

A criação de um domínio mental da fantasia tem uma completa contrapartida no estabelecimento de “reservas” e “parques naturais” em lugares onde os procedimentos da agricultura, do tráfego e da indústria ameaçam rapidamente transformar a terra em algo irreconhecível. A “reserva” se dá para manter a velha condição das coisas que foram lamentavelmente sacrificadas pela necessidade em todos os outros lugares; lá, tudo pode crescer e se espalhar como for desejado, incluindo o que é inútil e o que é danoso (1920 apud MARX, 2000, tradução nossa⁴⁸).

Com base nisto, neste capítulo, tentarei me aproximar de uma apreensão da maneira como o cinema de Kelly Reichardt lida com a apresentação do espaço estadunidense como a apresentação de uma comunidade. É preciso ser posto, no entanto, que há um conceito de comunidade também em disputa pelas leituras que trazemos neste capítulo. Ainda em um primeiro momento, percebo como essa construção estético-política da comunidade nos filmes de Reichardt se relaciona formalmente com a noção de natureza e com as contradições dessa especificidade estadunidense dos valores bucólicos. Para isso, o primeiro objeto de análise do capítulo será o média-metragem *Ode* (1999), certamente o filme mais difícil de se assimilar a uma compreensão da filmografia de Reichardt.

Ode é uma adaptação do romance *Ode to Billy Joe*, de Herman Raucher, que, por sua vez, é adaptado da música de mesmo nome escrita e gravada pela artista *country* Bobbie Gentry. A adaptação para o romance gerou também uma primeira versão cinematográfica da história, *A ponte do desejo* (dir. Max Baer, 1976). Para pensar sobre *Ode* em um trabalho interessado na construção dos espaços no cinema de Reichardt é preciso estabelecer algumas distinções muito claras sobre o filme na filmografia da diretora. *Ode* é o filme mais longo

⁴⁸ No original: “The creation of the mental domain of phantasy has a complete counterpart in the establishment of ‘reservations’ and ‘nature-parks’ in places where the inroads of agriculture, traffic, or industry threaten to change... the earth rapidly into something unrecognizable. The ‘reservation’ is to maintain the old condition of things which has been regretfully sacrificed to necessity everywhere else; there everything may grow and spread as it pleases, including what is useless and even what is harmful”.

produzido entre *River of grass* (1994) — a estreia de Reichardt na direção, um filme que circulou pelos festivais estadunidenses e foi especialmente bem recebido em Sundance — e *Antiga alegria* (2006), que marca a volta da diretora e é o primeiro trabalho a ser identificado dentro das características atribuídas a seus filmes hoje (a temporalidade dilatada, a incomunicabilidade dos personagens e o interesse pelos procedimentos da vida comum). Se *River of grass* já é um trabalho com muitas características estranhas ao que se tornaria o padrão de Reichardt — a comicidade, a narração em *off*, o ritmo mais narrativo —, considero-me, por outro lado, absolutamente incapaz de ler *Ode* sem esperar alguma coerência de Reichardt como autora. Isso porque o filme está claramente atrelado a outros padrões e expectativas de produção e distribuição.

O filme começa com a apresentação de um narrador, que diz: “Esta é uma história tão americana como a torta de maçã; uma garota tipicamente americana de uma cidade tipicamente americana. E, como toda garota da sua idade, Bobbie Lee tem um garoto que a persegue”. Qualquer conhecimento prévio da música, no entanto, implica em se saber que o tal garoto dessa história tão americana quanto a torta de maçã se suicida em um dado momento ao pular da ponte sobre o rio Tallahatchie, no estado de Mississípi. Na leitura de Herman Raucher, que foi incorporada por Reichardt, é implicado que o suicídio foi motivado pela dificuldade do personagem de lidar com a sua sexualidade, dado que ele se relaciona com outros homens.

Em *Ode*, Reichardt parece trabalhar a partir dos excessos que caracterizaram sua parceria com Todd Haynes em *Veneno* (dir. Haynes, 1991), do qual participou no departamento de arte. É preciso considerar que a proximidade entre Haynes e Reichardt se dá para bem além desse primeiro momento da carreira da cineasta, tendo Haynes assumido a produção executiva de todos os filmes de sua colega desde *Antiga alegria*. Jonathan Raymond, roteirista e escritor com quem Reichardt trabalhou em *Antiga alegria*, *Wendy and Lucy*, *O atalho* e *Movimentos noturnos*, chegou, inclusive, a escrever com Haynes o roteiro da minissérie *Mildred Pierce* (dir. Haynes, 2011), pelo qual ambos foram indicados ao Emmy.

Essa proximidade pode sugerir a familiaridade de Reichardt com a linguagem do melodrama, amplamente aplicada a *Ode*. Mas resumir o aspecto excessivo da obra a sua identificação com o gênero seria algo como um eufemismo. *Ode*, com suas imagens mal-formadas, cores sem contorno, narração expositiva e diálogos aplicados após a gravação, parece um pastiche de Fassbinder fazendo pastiche de Douglas Sirk. Mas por que, então, falar

de *Ode*, um filme que rompe completamente com a estética realista a partir da qual Reichardt tende a apresentar os espaços do país?

Justifico-me: ainda que seja a partir de imagens distorcidas, em que mal podemos distinguir um elemento do espaço de outro — as paisagens no filme poderiam ser de um Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) mais desleixado (FIG. 39 e 40) —, *Ode* ainda é um filme que dá grande atenção à paisagem estadunidense, com a maior parte do filme sendo filmada em ambientes externos. Além disso, é a primeira vez que Reichardt está totalmente vinculada a uma especificidade estadunidense da paisagem, que em *Ode* é quase estereotipada.



Figuras 39 e 40 – À esquerda, imagem de *Ode* (1999); à direita, a pintura *Landscape at Cagnes* (1907-1908).
FONTES: *print screen* do filme e Pinterest⁴⁹

Em entrevistas coletadas por Katherine Fusco e Nicole Seymour em seu livro sobre a filmografia da cineasta (2017, p. 25-26), Reichardt menciona, mais de uma vez, ter inspiração num tipo de filme de sátira setentista. Ela coloca, então, o musical *Dinheiro do céu* (dir. Herbert Ross, 1981) como uma referência para *River of grass*, que é uma sátira mais formalmente declarada. E, talvez mais surpreendentemente, a comédia *Shampoo* (dir. Hal Ashby, 1975) como uma referência para *Antiga alegria*, em que os personagens seriam “duas figuras que estiveram ocupados demais desenvolvendo uma persona como bons esquerdistas da costa Oeste para intervir em qualquer comentário político importante” (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 26).

No caso de *Ode*, temos, por um lado, um tipo de excesso que pode fortalecer uma leitura formal do filme como sátira; por outro, temos um rompimento com a estética neorrealista e, assim, com aquilo que Fusco e Seymour (2017, p. 26) reconhecem como uma “ambientação e fotografia neorrealista”, que “revelam os contextos socioeconômicos em que

⁴⁹ Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/521995413035254535/> >. Data de acesso: 24 de maio de 2018.

os personagens lutam por existência”, que formaria a operação de sátira política em *River of grass* e *Antiga alegria*. *Ode* nos revela muito pouco desse contexto socioeconômico em sua paisagem. Na verdade, a apresentação distorcida e fora da realidade dos espaços no filme mais frequentemente os descontextualiza em direção a uma declarada alegoria da América, um artifício que o filme tem em comum com *The paradise syndrome*, o episódio de *Star Trek*.

Nos dois casos, um tipo de edificação da natureza estadunidense — e da sua pureza — é reclamada. Embora por caminhos diferentes, os dois também opõem esse espaço natural a uma intervenção humana-civilizatória. Até onde interessa *The paradise syndrome*, o que o episódio entende como uma população nativo-americana não interfere na pureza da paisagem, apenas a complementa. E, em *Ode*, a integridade do mundo verde, que se vincula à inocência da juventude, é maculada pelas interações humanas (a violência dos padrões sociais conservadores) que levam o personagem ao suicídio.

Essas apresentações mais autoconscientes da natureza como um espaço distinto da civilização que nela interfere se vinculam mais diretamente com o artifício do ideal pastoril na literatura. Em *The machine in the garden*, Leo Marx (2000, p. 18-19) recupera essa distinção em defesa da natureza na tradição literária, mencionando alguns produções que operam nesse sentido desde Virgílio até a retomada romântica do interesse pelo pastoril em William Wordsworth (“Is then no nook of English ground secure/ From rash assault?”) e William Blake (“And was Jerusalem builded here/ Among these dark satanic mills?”). Um ponto importante, para Marx, nesse desenvolvimento de uma retomada pastoril e adequação a uma especificidade dada pela relação que se estabelece com esse novo continente, é a peça *A tempestade*, de William Shakespeare, que Marx entende como uma afirmação literária do que ele se refere como uma *middle landscape* — uma paisagem intocada pela sofisticação da civilização corrupta, mas domada em operações de trabalho, como é o caso da ilha onde, na peça, habita o mago Próspero.

O autor (2000, p. 37-38) chama atenção para o interesse da literatura de viagem inglesa do período Elisabetano por uma imagem da América — o quadro de um novo paraíso terreno que tendências correntes da arte à época (a redescoberta do jardim pela renascença, por exemplo) ajudaram a se popularizar. Esse interesse se alia a um entendimento de que o “espaço pode sempre ser conhecido e mapeado” (ROSE, 2013) — o que dispõe o espaço para uma apreensão colonial logo materializada em sua representação, ou seja, a paisagem.

Marx (2000, p. 38) aponta para um fortalecimento de uma concepção de paisagem, na pintura e na literatura, que reclama “uma visão de natureza benigna e ordenada”. Esse interesse serve também, evidentemente, como apoio político ao projeto de colonização, mas, sobre essa relação, o autor acrescenta que os viajantes desenhavam:

por sobre aspirações utópicas pelas quais os europeus sempre prezaram, e haviam feito surgir, muito antes da descoberta da América, uma série inteira de mundos idealizados e imaginários. Além da era de ouro e da Arcádia, somos lembrados de Elysium, Atlantis e jardins encantados, Éden e Tirnanogue e o caramanchão perfumado onde as hespérides faziam vigília pelas maçãs de ouro. Séculos de nostalgia e devaneio foram investidos nessa concepção. Além disso, a associação da América com lugares idílicos estava destinada a sobreviver às modas elisabetanas por pelo menos dois séculos e meio. Não foi até o fim do século XIX que este modo de pensar sobre o Novo Mundo perdeu seu apelo na imaginação da Europa e da América. Quanto à noção subordinada do novo continente como uma terra de abundância, isso é, como sabemos, agora mais forte do que nunca. Hoje alguns historiadores acentuam o que o viajante do século XVI chamou de “incrível fartura” como talvez a mais importante distinção característica da vida americana. No nosso tempo, certamente, a ideia é menos rigorosamente associada com a paisagem que com a ciência e tecnologia (MARX, 2000, p. 39-40, tradução nossa⁵⁰).

A peça *A tempestade*, apresentada por Marx a partir dessa contextualização, é contemporânea à fundação da colônia de Jamestown, em 1607. E o protagonista da peça, nas palavras de Marx (2000, p. 35), é motivado por um “impulso para efetivar uma reconciliação geral entre as forças da civilização e a natureza”. Embora esse não seja um tema estranho à literatura pré-colonial — Marx (2000, p. 35) menciona a repetição desse impulso na obra do próprio Shakespeare, em *Sonhos de uma noite de verão*, *Como gostais* e *Conto de inverno*, por exemplo —, o autor entende que a obra coincide com uma identificação, na Inglaterra elisabetana, do Novo Mundo como natureza original e dos EUA “como mera paisagem, remota, imaculada e um possível cenário para um retiro pastoril” (MARX, 2000, p. 36).

Uma outra imagem da América — embasada em “um terreno menos convidativo, uma má viagem, uma tempestade violenta, nativos hostis ou, mais importante, diferentes pressuposições sobre o universo” (MARX, 2000, p. 40) —, no entanto, confronta-se ao jardim. E é aí que os impulsos conciliatórios do mago Próspero, em *A tempestade*, são

⁵⁰ No original: “upon Utopian aspirations that Europeans always had cherished, and that had given rise, long before the discovery of America, to a whole series of idealized, imaginary worlds. Besides the golden age and Arcadia, we are reminded of Elysium, Atlantis, and enchanted gardens, Eden and Tirnanogue and the fragrant bower where the Hesperides stood watch over the golden apples. Centuries of longing and revery had been invested in the conception. What is more, the association of America with idyllic places was destined to outlive Elizabethan fashions by at least two and a half centuries. It was not until late in the nineteenth century that this way of thinking about the New World lost its grip upon the imagination of Europe and America. As for the ancillary notion of the new continent as a land of plenty, that, as we all know, is now stronger than ever. Today some historians stress what the sixteenth-century voyager called “incredible abundance” as perhaps the most important single distinguishing characteristic of American life. In our time, to be sure, the idea is less closely associated with the landscape than with science and technology”.

chamadas a entrar em operação. Na peça, Próspero, legítimo duque de Milão, e sua filha, Miranda, encontram-se exilados em uma ilha por 12 anos como consequência de uma traição sofrida pelo protagonista nas mãos do seu irmão, Antônio. A ilha onde o mago agora habita já era, porém, habitada por Caliban e sua mãe, a feiticeira Sycorax. A habitação profana de Sycorax e Caliban é, contudo, vencida e domada por Próspero, que constrói sua casa e domina a hostilidade da paisagem (até mesmo prendendo Sycorax a uma árvore), revelando-a, finalmente, como um retiro possível à civilização corrupta de Milão.

Próspero não é o único nem o primeiro personagem mágico da literatura a possibilitar uma harmonia entre a paisagem e aquele que a ocupa. Schafer (1994, p. 44), referindo-se a uma paisagem sonora pastoril, observa as palavras de Virgílio, segundo quem o deus Pã teria ensinado os pastores a juntar um conjunto de palhetas com cera como uma maneira de “conversar com a paisagem”. Mas a iniciativa de conciliação de Próspero entre o espaço profano e a sofisticação da civilização de Milão é relacionada, por Marx, a um entendimento de trabalho e controle puritano que se apresentam como imprescindível à habitação da terra colonial e à formação da mencionada *middle landscape*. É a leitura feita por Marx de outro personagem da peça, no entanto, que é aqui especialmente interessante. O personagem em questão é Gonçalo, um conselheiro mais velho, honesto, que participa dessa segunda expedição à ilha, aquela que força Próspero a se revelar a sua filha como duque de Milão e dá início à peça. Marx chama atenção para um diálogo entre o personagem e dois nobres de Milão, Sebastião e Antônio, que trago aqui na tradução de Beatriz Viégas-Faria:

Gonçalo – Em minha nação eu executaria (ao contrário do que é costumeiro) tudo e todos: nenhuma espécie de comércio eu admitiria; nenhum tipo de magistratura; não haveria homens letrados, nenhuma riqueza, nenhuma pobreza, nem o uso de criadagem: nada de amos, nada de serviçais, nada. Contratos, sucessão por hereditariedade, demarcação de terras, fronteiras lavouras, vinhedos, ...nada! Não se usava nem metal, nem cereais, nem vinho, nem azeite. Ninguém teria uma ocupação. Ócio para todos! ...inclusive as mulheres..., e todos seriam inocentes e puros. Uma nação e nenhuma soberania.

Sebastião – Mas ele seria o soberano Rei.

Antônio – O fim dessa nação dele esqueceu o começo.

Gonçalo – Sem necessidade de suor ou esforço, encarrega-se a Natureza de produzir todas as coisas do uso de todos. Traição, crime, espada, lança, punhal, arma de fogo, a necessidade de artefatos de guerra, eu não admitiria, porque a Natureza, por sua própria natureza, ofereceria toda a farta colheita, toda a abundância que alimentasse o meu povo inocente (SHAKESPEARE, 2002, p. 43-44).

Ao mesmo tempo que a fala funciona como um prenúncio para a ilha de Próspero, ela é, como coloca Marx (2000, p. 49), “enquadrada” pelo ceticismo de Shakespeare, nas

interrupções de Sebastião e Antônio. A encenação de *The paradise syndrome*, embora de modo menos autoconsciente, parece repetir essa cena. Gonçalo, como Kirk, de *Jornada nas estrelas*, cede ao ímpeto de discursar em nome de uma falsa saudade. E a ironia na forma de Reichardt, na sua própria relação com a paisagem do país, revela uma proximidade shakespeariana. “O fim dessa nação dele esqueceu o começo”, uma fala especialmente importante, em Marx⁵¹ (2000, p. 50), para se denunciar a farsa do discurso de Gonçalo, parece-me uma das bases para um entendimento da apresentação da comunidade estadunidense em Reichardt. Nesse sentido, é de fato em *Ode* que se dá a mais presente visão da falácia formal que se configura na paisagem americana de uma noção de comunidade.

Em *Antiga alegria*, a apresentação do espaço habitado e atravessado pelos personagens (uma que, diferente de *Ode*, apoia-se numa dura contextualização do cenário, contemporâneo ao filme, sócio-econômico e político do país) guarda também uma observação para o envolvimento dos personagens com aquela comunidade. Fusco e Seymour (2017, p. 41-42), por exemplo, reconhecem nos personagens do filme uma “auto-absorção de esquerdistas contemporâneos que os leva a focar em suas escolhas individuais, no lugar das causas mais amplas da lenta deterioração captada pelo neorealismo de Reichardt”. É a isso, ainda, que as autoras associam a ideia de uma “alegria desgastada” sugerida pelo título, o que acho que será de fato um ponto central da filmografia de Reichardt a partir de *Antiga alegria*.

Trago, primeiro, essa discussão para *Ode* porque o filme parece lidar antes com a permanência de um entendimento pastoril da paisagem estadunidense e com as contradições, a incoerência e a deformidade mesma (como podemos perceber pela forma do filme) desse entendimento. Diferentemente do discurso falacioso em favor do retiro bucólico em *Jornada nas estrelas* (uma série futurista, em que só é permitido aos personagens falar do pastoril em termos nostálgicos) ou em *A tempestade* (em que o Novo Mundo ainda não é conhecido por aquele que o idealiza), a fala de Bobbie Lee (Heather Gottlieb), uma narração que toma boa parte do filme, é a de quem não apenas habita esse espaço, mas o tem como uma síntese de sua relação com o mundo.

Que Bobbie Lee, como personagem, de fato habite uma cidade pequena no interior do Mississípi não é um impedimento para a operação dos estereótipos vinculados ao ideal pastoril. Ao contrário, temos na fala de Bobbie Lee uma intensificação do discurso de ignorância rural atrelado a uma “pureza” da noção de mundo da personagem, a sua inocência.

⁵¹ Evidentemente, o autor cita a versão original: “The latter end of his commonwealth forgets the beginning”.

Na sua busca por uma genealogia do pastoril na literatura estadunidense, Marx (2000, p. 109) menciona essa posição do lavrador como eu-lírico, que busca uma desassociação da “sofisticação, da Europa, das ideias, do aprendizado, em uma palavra, *do mundo*, falando em sotaques de ignorância rural”. A declaração de Mark Twain, na abertura de *Roughing it* (1872), de que seria “jovem e ignorante” é recuperada por Marx (2000, p. 109) como um exemplo da recorrência desse eu-lírico, que se repete na narrativa de Bobbie Lee.

No texto de Raucher, há uma tentativa mais pragmática de lidar com esse lugar da personagem. Na primeira adaptação cinematográfica da música, temos uma Bobbie Lee questionando a persistência de um contexto cultural conservador do Mississípi na segunda metade do século XX. Até mesmo o entendimento da sexualidade de Billy Joe, e da marginalização que o rapaz entende que sofrerá, é mais direto. A inocência de Bobbie Lee e de Billy Joe se contrapõe a uma sociedade problemática. O curioso é que ambos — essa inocência e a sociedade que se opõe a ela — são apresentados como especificamente rurais. Billy Joe é bondoso, alegre, inocente e, por isso, incapaz de dar conta dos seus desejos de uma maneira que não o prejudique — muito distante, assim, de uma representação da homossexualidade urbana de um *Os rapazes da banda* (dir. William Friedkin, 1970), por exemplo. Bobbie Lee quer estar ligada a um mundo além do Mississípi, mas não encontra palavras para definir esse mundo que idealiza (e certamente não seria o corrupto espaço urbano da América contemporânea à juventude da personagem).

A versão de Reichardt, por outro lado, traz personagens bem mais alheios à política da comunidade onde estão inseridos. A ingenuidade de Bobbie Lee e Billy Joe não os leva, como no primeiro filme, a resistir contra a cultura hegemônica do Mississípi — no lugar disso, eles sucumbem totalmente a ela. Ao invés de mostrar a alegria e a bondade como valores de uma juventude ainda não corrompida pelos procedimentos de uma sociedade preconceituosa, Reichardt os apresenta por uma ignorância desvairada. Nenhum dos dois é capaz de dar conta de uma assimilação da comunidade que habitam e nem da violência perpetrada por ela, mesmo que esta violência leve um deles ao suicídio. Mais do que de suas contrapartidas no texto de Raucher, eles se aproximam da delinquência dos protagonistas de *Terra de ninguém* (dir. Terrence Malick, 1973), que cruzam os ermos (as *badlands*, a que o título original se refere) do estado de Dakota do Sul montando um percurso de assassinatos sem propósito. O tipo de interação que se dá na primeira meia hora do filme de Malick é muito semelhante à encenação de *Ode*, em que os personagens se relacionam por diálogos incipientes de uma simplicidade tão trágica quanto infantil (FIG. 41 e 42).

E é muito claro, também, um tipo de relação com a paisagem que, em *Ode*, se configura no reconhecimento dessa infantilidade. A ideia de uma *candura* representa tanto Bobbie Lee quanto a sua relação com o espaço das proximidades de sua casa. Depois que Billy Joe a beija, a garota reage correndo, sorridente, para a sua bicicleta, e pedalando de volta para casa em sintonia com a natureza. Na sequência seguinte, ela se balança por entre as árvores de seu quintal e pergunta à mãe quando pode começar a namorar. E uma passagem que se alterna entre o cotidiano dos dois protagonistas enquanto seus e-mails são lidos em *off*, mostra a garota sentada em frente à porta de sua casa, penteando os cabelos enquanto contempla o próprio quintal. Se essa *candura* logo adquire um aspecto de perversidade, não é tanto por um direcionamento da narrativa (como em *Terra de ninguém*), quanto pela distorção exagerada da direção de Reichardt.



Figuras 41 e 42 – À esquerda, imagem do filme *Ode*; à direita, imagem do filme *Terra de ninguém*.
 FONTE: *print screen* dos filmes.

Se as outras representações da paisagem em Reichardt são mais contextuais e pragmaticamente políticas (a apresentação de lixo habitável em *Antiga alegria* ou a errância de uma personagem sem endereço em *Wendy and Lucy*), *Ode* coloca em evidência a continuidade do incoerente ideal bucólico estadunidense. O impulso europeu do ideal pastoril, a fala de Gonçalo, apesar de ter sido assimilada pelo contexto americano, revela-se na qualidade ahistórica de toda a concepção. Em *Ode*, a relação harmoniosa com a natureza é colocada quase comicamente ao lado do reconhecimento da violência com que aquele espaço age sobre os personagens. O ideal bucólico não pode funcionar como algo além de uma fantasia, uma síndrome do paraíso, um retiro nos termos freudianos, quando um entendimento histórico, social e político da paisagem é trazido adiante. É sobre essa contextualização da comunidade estadunidense, em Reichardt, o expresso fracasso da *middle landscape* no cenário contemporâneo, que discutiremos a seguir.

4.2 A continuidade da comunidade estadunidense e o palimpsesto pastoril

No capítulo anterior, discutimos amplamente a ambivalência entre espaço comum e propriedade na representação da paisagem estadunidense. Acho que a exposição de um ideal pastoril manifestado em uma *middle landscape* (que recusa a corrupção reconhecida como intrínseca à sofisticação socioeconômica europeia), permite-nos tornar mais complexa a nossa consideração quanto a essa ambivalência. Para isso, podemos voltar brevemente a Thoreau, provavelmente aquele que habita de forma mais direta essa ambiguidade política. É dele certo esforço, como é claramente demonstrado em seu texto *Desobediência civil* (2012), pela resistência à integridade individual do cidadão americano e, ao mesmo tempo, pela reivindicação de sua responsabilidade com o comum e o nacional. Sobre o isolamento de Thoreau, Rebecca Solnit escreve:

Seu período de dois anos na pequena cabana que ele mesmo construiu é frequentemente representado como uma retirada monástica do mundo das questões humanas para o mundo da natureza, embora ele voltasse à cidade para comer e conversar com seus amigos e família e para coletar dinheiro fazendo estranhos trabalhos [...] Ele foi para a prisão tanto porque o carcereiro da cidade o encontrou enquanto ele ia consertar seu sapato quanto porque ele se sentia envolvido o bastante nos negócios nacionais para se recusar a pagar seus impostos. Estar na floresta não era estar fora da sociedade ou da política (2007, p. 4, tradução nossa⁵²).

A própria noção de *propriedade* aparece para Thoreau de forma problemática. Embora o autor reconheça a acumulação de propriedade como um direito e parte do que configura a liberdade individual do homem, ele entende que ela é colocada em risco uma vez que o proprietário assume a sua responsabilidade com os assuntos nacionais. Isso, para Thoreau, significava, por exemplo, recusar-se a pagar impostos como protesto à escravidão e à guerra ao México. A propriedade, desse modo, ainda que privada, nunca se mostra fora da comunidade nacional. E esta, portanto, apresenta-se diferenciada do Estado, com que Thoreau recusa qualquer fidelidade.

Reichardt cruza a sua apresentação do espaço comum estadunidense com as ansiedades políticas de seus personagens (e os movimentos, caminhadas e errâncias por onde elas os conduzem). Nessa perspectiva, ela não é tão diferente de Thoreau: também diferenciando a comunidade do Estado e observando uma relação entre o comum e a propriedade em que um não pode simplesmente se desfazer do outro. A cineasta, porém, lida com um momento em

⁵² No original: “His two-year stint in the small cabin he built himself is often portrayed as a monastic retreat from the world of human affairs into the world of nature, though he went back to town to eat with and talk to friends and family and to pick up money doing odd jobs [...] He went to jail both because the town jailer ran into him while he was getting his shoe mended and because he felt passionately enough about national affairs to refuse to pay his tax. To be in the woods was not to be out of society or politics”.

que uma recusa ao Estado e um isolamento das operações da economia capitalista neoliberal são especialmente dificultados. Assim, separar a comunidade do Estado não significa uma escolha entre habitar um ou outro, mas sim o reconhecimento de uma tensão entre resistência e assimilação, o que é mais evidente em *Antiga alegria*, mas está presente em todos os seus filmes desde então.

Os dois autores, no entanto, encontram na paisagem americana vestígios da construção de uma sociedade. Suponho que o mesmo pode ser dito, afinal, do deserto do John Ford, do bosque de Griffith e até da natureza farsesca em *Ode* e *Jornada nas estrelas*. A diferença entre esses espaços — uma que busquei observar no capítulo anterior — é facilitada, acredito, pela centralidade da perspectiva do caminho, que mais facilmente os representa como espaço comum — diverso, fragmentado, incompleto e inconstante — e permite uma contextualização social e histórica das habitações que tomam lugar nessa paisagem.

Dentro da operação do percurso, a propriedade não é simplesmente o lugar de onde se viaja, assim como a totalidade da viagem não se dá na natureza, como um destino de feriado que se opõe aos dias de trabalho. Quando se refere à intersecção entre política e paisagem em Thoreau, Solnit (2007, p. 5) lembra que muito dos espaços ditos selvagens “foram ou são habitações indígenas, um espaço bastante social e político de fato, antes e agora”. Para a autora (2007, p. 6), “imaginar a floresta como um escape é já ter escapado da consciência dos fatores políticos que pesam sobre seu destino e sua importância”.

O Oeste estadunidense contemporâneo (no sentido em que é tão contemporâneo para Thoreau quanto para Reichardt) é um espaço, talvez, em que a visualização de uma política da paisagem natural americana traga em maior evidência a continuidade do processo de colonização. Representar as habitações nesse espaço implica em uma recusa de tê-lo meramente como um “lado de fora” e, conseqüentemente, também em um reconhecimento da diversidade social e histórica do país.

Na reconstituição literária proposta por Leo Marx, um passo inicial de distanciamento do ideal bucólico da *middle landscape* é dado por um dos mais fervorosos defensores de uma moralidade tida como específica ao retiro da vida rural: Thomas Jefferson. Marx (2000, p. 120) chega a comparar Jefferson ao Gonçalo shakespeariano, citando um posicionamento do primeiro quando posto à escolha entre o modo de vida europeu e o nativo:

...se fosse posta a questão, entre a ausência de lei, como entre os selvagens americanos, ou excesso de lei, como entre os civilizados europeus, qual submete o

homem ao maior mal, aquele que viu ambas as condições de existência se pronunciaria como sendo o segundo: e que as ovelhas seriam mais felizes por si mesmas, do que sob o cuidado dos lobos (JEFFERSON, 1955 apud MARX, 2000, p. 120, tradução nossa⁵³).

O distanciamento desse ideal, em Jefferson, no entanto, dá-se por um reconhecimento do discurso da *middle landscape* como sintaxe, uma “declaração condicional, que tem o efeito de expor uma variedade de possibilidades sociais não disponíveis aos europeus” (MARX, 2000, p. 121). O tratamento do pastoril como um discurso de aplicação moral, mais frequentemente do que um de aplicação econômica, pode ser percebido na oposição que se dá entre ele e o discurso agrário, do qual Jefferson já se desvincula. O seu posicionamento, por exemplo, não se alia ao dos fisiocratas, seus contemporâneos, e da defesa destes por uma economia agrária de larga-escala. Na sua defesa da pequena fazenda e da agricultura familiar, o que Jefferson leva adiante não é tanto uma consideração econômica quanto um desejo pela manutenção do que ele entende como virtudes rurais (MARX, 2000, p. 126). Observando uma mudança de tom — um de um ideólogo pastoril para um de um pragmático economista político — em uma carta de Jefferson em resposta a G. K. van Hogendorp, Marx coloca:

Para se colocar a teoria pastoral da América em efeito, teria sido necessário, em algum ponto, de fato quase imediatamente, legislar contra um sistema nativo de manufaturas. Mas refrear o desenvolvimento econômico, em troca, iria requerer precisamente o tipo de poder de governo que Jefferson detestava. Além disso, ele assume que o povo americano já tem um “gosto decidido” pelo investimento econômico [...] Então, o nobre lavrador habita uma terra de “teoria apenas”, um país imaginário onde o desejo domina e o governo é dedicado à busca da felicidade (2000, p. 134-135, tradução nossa⁵⁴).

Essa divergência entre o que o país será e o que ele deveria ser — que se manifesta não apenas na necessidade do desenvolvimento da manufatura nativa, mas também no desdobramento militar do país — é então associada às “forças que fazem da política necessária”, forças estas que “não são verdadeiramente americanas”, sempre se originando em outro lugar (MARX, 2000, p. 137). Para Marx (2000, p. 137), esse gesto de entender a política como uma digressão da vida como ela deveria ser implica que a América, em Jefferson, deveria ser sempre e inteiramente um Oásis pastoril.

⁵³ No original: “...were it made a question, whether no law, as among the savage Americans, or too much law, as among the civilized Europeans, submits man to the greatest evil, one who has seen both conditions of existence would pronounce it to be the last: and that the sheep are happier of themselves, than under the care of the wolves”.

⁵⁴ No original: “To put the pastoral theory of America into effect it would be necessary at some point, in fact almost immediately, to legislate against the creation of a native system of manufactures. But to curb economic development in turn would require precisely the kind of governmental power Jefferson detested. Moreover, he admits that the American people already have a ‘decided taste’ for business enterprise [...] Hence the noble husbandman inhabits a land of ‘theory only,’ an imaginary land where desire rules fact and government is dedicated to the pursuit of happiness”.

Essa distinção da prática pastoril como teoria também expressa uma reconhecida necessidade de redefinir constantemente o ideal da *middle landscape*, ainda que ele seja sempre levado adiante. No entendimento de Marx (2000, p. 143), Jefferson, considerando que a sociedade ideal da *middle landscape* não seria possível, manteve-a em vista como um modelo, “um guia para políticas de longo alcance tão indispensável para o pensamento ou ação política inteligentes quanto o reconhecimento de necessidades presentes”.

Em Thoreau temos uma evidente permanência desse modelo e da disposição por levá-lo adiante, adaptando-o a diferentes contextos socioeconômicos. Jedediah Purdy, no livro *After nature* — em que dá atenção à diversidade de perspectivas políticas para a natureza no período entendido como Antropoceno (indicando a atual era geológica, em que os humanos são vistos como a principal ação sobre a natureza e o meio ambiente) —, reconstitui as diferentes leituras que levaram Thoreau ao cânone literário estadunidense. Um dos principais autores citados por Purdy (2015) é John Muir, que descrevia a experiência com o espaço natural como uma de conversão religiosa, “semelhante a relatos da experiência de santos”. Purdy (2015) entende que a elevação de Thoreau no imaginário ambiental estadunidense se dá por uma assimilação, levada adiante por seus primeiros e mais notórios leitores, “das suas temáticas de natureza e liberdade espiritual para um argumento público mais amplo do que o que o autor moveu em vida”. Discordo de Purdy nesse ponto: as considerações de Thoreau acerca da sociedade estadunidense são, embora contraditórias, claras e diretas. Mas gosto particularmente da defesa de Purdy por uma leitura antropocênica de Thoreau, uma que revela “o quão prolongada e ativamente americanos têm interpretado, aprendido e lidado com o mundo transformado, e o quanto defensores do espaço selvagem simplificaram e suplantaram quando focaram o legado romântico na natureza intocada” (PURDY, 2015).

Thoreau, como Jefferson, desliga-se da imagem elisabetana da América — o discurso de uma “terra virgem” e “inalterada pela história” dos contemporâneos de Shakespeare (MARX, 2000, p. 36) não têm lugar em nenhum dos dois —, mas permanece apegado a uma afeição pelo pastoril. A América como Arcádia permanece, nos textos dos dois autores, em sua ausência, apagada para a formação de uma nova imagem do país, uma *middle landscape* redesenhada, fazendo do próprio enquadramento da paisagem estadunidense uma contradição.

É esperado que a formação de um palimpsesto pastoril no espaço estadunidense conduza a leituras equivocadas dos autores que lidam com essa paisagem — por exemplo, a de Thoreau “como um patriota e cristão, apesar de suas expressões de irritada

desconsideração tanto pela Igreja quanto pelo Estado” (PURDY, 2015) — e também que várias das novas imagens que surgem por sobre esse mesmo quadro sejam deformações idealizantes de um suposto texto original (*Jornada nas estrelas*), satirizações formais desse texto (*Ode*) ou um reconhecimento perverso das contradições que resultam desse percurso (*Terra de ninguém*). É posto diante dessas revisões do desenho da paisagem estadunidense que o realismo de Reichardt opera. Sua contextualização sócio-histórica do espaço do país é sempre, portanto, uma recontextualização. A importância de um projeto cinematográfico desse tipo se assemelha àquela reconhecida por Neil Campbell (2013, p. 49) na sua defesa do gênero *post-Western*⁵⁵, em que a natureza da nação “já não é vista como uma formulação coerente e unívoca, mas como algo problemático, evolucionário, em formação”.

Logo, a contextualização social e geográfica levada adiante pelo cinema de Reichardt produz algo além de uma mera operação da sua estética realista: um projeto de leitura histórica da paisagem estadunidense. Trago esse entendimento a partir de uma concepção afim no estudo da Arquitetura, a apropriação feminista de Teresa Stoppani do trabalho de Manfredo Tafuri. O autor, no entendimento de Stoppani (2007, p. 22), descreve o trabalho de um crítico da arquitetura como o de um equilibrista, diante de uma “construção que revela sua estrutura descontínua e natureza irregular”. Nas palavras de Stoppani (2007, p. 23), o trabalho histórico é definido como “inseparável de seus materiais e implicado neles”, equilibrando “envolvimento e distância em uma coexistência que não é uma suspensão [...], mas o contínuo reengajamento com o presente”.

O projeto histórico procederá, assim, “na tentativa de evitar apagamento total e de manter complexidades, absorvendo e segurando juntas as diferenças: eventos são expostos e os feixes desenlaçados, mas as ligações não são nunca ignoradas” (STOPPANI, 2007, p. 24). Desse modo, para Stoppani (2007, p. 25), se a história é “inevitavelmente uma história do presente”, ela estaria “embutida” no projeto. Stoppani (2007, p. 25), então, incorpora a ideia de delírio ao projeto histórico, “não como desvio, transgressão ou censura, mas como uma tomada de lugar de um passado reexaminado dentro do presente”.

Apesar de Stoppani estar sempre voltada às especificidades da Arquitetura na sua leitura do projeto histórico de Tafuri, acho que a autora apresenta uma estrutura que pode servir para uma leitura do cinema de Reichardt e da sua própria contextualização do presente a partir da sua apresentação dos espaços do país. O projeto histórico de Stoppani-Tafuri pode

⁵⁵ Talvez mais comumente referido como *faroeste revisionista*.

nos ajudar a ir além de uma definição formal de Reichardt como vinculada a uma estética realista e nos permite um entendimento mais amplo da paisagem contemporânea presente em seus filmes, um que nos permite, por exemplo, aproximar os espaços de *O atalho*, um filme de época, da sua representação dos espaços contemporâneos dos EUA.

É essa percepção mais ampla de uma paisagem do presente que me permite trabalhar as permanências, continuidades e revisões do espaço estadunidense no cinema de Reichardt. É também o que me leva a fazer deste trabalho um projeto de comparação fílmica, imagética e literária. Para fechar este capítulo e colocar uma vírgula na nossa apreensão do palimpsesto dessa *middle landscape* do país, trago uma análise de *Wendy and Lucy* e uma busca pela posição do filme dentro desse quadro. Como podemos operar um projeto histórico numa leitura crítica à construção cênica do espaço no filme? Como essa paisagem da cidade, e seu contexto específico, agencia esteticamente uma leitura desse espaço intermediário estadunidense?

4.3 *Middle landscape* e imobilidade

Em seu livro sobre a filmografia de Reichardt, ao abrir o capítulo “Precariedade: *Wendy and Lucy*”, Fusco e Seymour citam uma fala de Todd Haynes, que descreve os filmes da cineasta como “espécies de *road movies* fracassados” (em HORNADAY, 2011 apud FUSCO e SEYMOUR, p. 35). Então, essa fala se refere mais especificamente aos filmes *River of grass* (em que nem a fuga nem o crime que a justifica são bem-sucedidos), *Antiga alegria*, *Wendy and Lucy* e *O atalho*. Já discutimos as especificidades do movimento e da travessia no caso dos filmes *Antiga alegria* e *O atalho*, mas começar a pensar em *Wendy and Lucy* a partir dessa chave do *road movie* fracassado é especialmente interessante quando consideramos que, de todos os longas-metragens de Reichardt, é este que se pauta mais estritamente por uma experiência de imobilidade.

O fracasso da viagem em *River of grass*, *Antiga alegria* e *O atalho* não impedem o movimento dos seus personagens, mesmo que não os permita ir muito longe ou chegar ao destino pretendido. Mas é apenas Wendy Carroll (interpretada por Michelle Williams na primeira de suas três colaborações com a cineasta) que está impedida de se mover para fora da pequena cidade no Oregon em que seu carro parou (aparentemente, de vez) e em direção ao Alasca, onde pretende encontrar um emprego. De fato, não há um percurso, em *Wendy and Lucy*, entre espaço comum e privado que dilata os limites entre os dois e nos retorna de um para o outro. Essa dualidade já está dada, no filme, pela própria dinâmica de movimento da

personagem, desabitada, pelas ruas da cidade a que está presa. Mesmo quando está em seu carro, a segurança da personagem é precária. De dentro de seu carro, a sua única propriedade, Wendy ainda é uma das desabitadas que se abrigam às ruas: planejando a viagem, ela está envolvida pelos sons da chuva, vento e constantes automóveis, que se misturam, muito próximos dela; tentando dormir, ela é interrompida por transeuntes que se surpreendem de descobrir o carro habitado.

O quadro da imobilidade em Reichardt funciona em semelhança ao da travessia: a partir do enquadramento dos espaços próximos e de uma comunidade que se revela nesses enquadramentos. Quando Wendy primeiro chega à cidade (e mais tarde, quando está procurando Lucy, sua cachorra de estimação), deparamo-nos com cargas de trem paradas sobre os trilhos (FIG. 43). O som de um trem em movimento, por outro lado, é posto por sobre as imagens dos rostos de um grupo de jovens sem-teto que acampam junto a uma fogueira. Ao encontrar esse grupo, Wendy toma uma posição distinta desse, como se sua condição, de quem se dirige a um emprego no Alasca, diferenciasse a personagem do resto. No decorrer da sua passagem pela cidade, quando os planos de seu percurso são tomados pela dura precariedade em que a personagem se encontra, ela vai, aos poucos, se aproximando da condição desse grupo de quem antes se distinguia.

O movimento impedido parece ser algo que toma a experiência da cidade como um todo, no que percebemos (mais firmemente que em qualquer outro de seus filmes) a repetição de padrões cotidianos nas operações de trabalho (outro personagem de maior destaque do filme, um segurança de meia idade que age em auxílio de Wendy, passa seus dias parado em um mesmo ponto da paisagem) e uma cartografia estritamente limitada (cada caminhada de Wendy pela cidade é mapeada de alguma maneira, com restrições de horários, trajetos ou espaços onde estacionar seu carro). E o contexto da cidade ainda é interligado ao da personagem, uma vez que é necessário a Wendy traçar repetidos percursos pelas proximidades para procurar a sua cachorra Lucy (FIG. 44), que desaparece quando sua tutora é levada à delegacia por tentativa de furto em um supermercado. A paisagem sonora do filme, mais silenciosa, também compreende essa estagnação, no que o percurso de Wendy pela cidade não é acompanhado por uma sonoridade do movimento, como as carroças em *O atalho* e a estrada em *Antiga alegria* e *Certas mulheres*. Os ruídos que escutamos da cidade, com

Wendy, não são de movimento, mas de um vento sem direção⁵⁶, buzinas e sons do trânsito de outros, de que ouvimos apenas os fragmentos enquanto estamos parados na rua.



Figuras 43 e 44 – Imagens do filme *Wendy and Lucy*.
FONTE: *print screens* do filme.

A imobilidade em *Wendy and Lucy* não é mais estranha ao gênero do faroeste do que o movimento em *O atalho*. Pelo contrário, a impossibilidade de movimento é uma das temáticas recorrentes do gênero e aparece sempre muito atrelada à dinâmica das suas pequenas cidades — o caso mais notório, assim, seria certamente o de *Matar ou morrer* (dir. Fred Zinnemann, 1952), em que um xerife (Will Kane, interpretado por Gary Cooper) aguarda um enfrentamento com uma gangue que chegará na região no trem do meio-dia, e a maior parte do filme apresenta a espera do personagem em uma cidade esvaziada. Se pretendermos ler *Wendy* como um Will Kane contemporâneo, no entanto, precisaríamos levar em consideração uma posição de marginalidade ocupada pela garota. Enquanto o xerife de Cooper vaga solitariamente como a personificação de uma justiça a qual o resto da cidade é muito covarde para se vincular, a solidão de *Wendy* é mais ordinária, menos grandiloquente, como a de uma fora da lei que encontra pouca e singela solidariedade.

O que permanece, nesses dois filmes, é a cidade que contém a experiência dos personagens, apresentada pelos mesmos contextos de desesperança ou, para usar termos queridos a outras leitoras de Reichardt, precariedade e austeridade. Claro, trata-se aqui dos mesmos aspectos que marcam o movimento em *O atalho*; mas, enquanto este conta com a caminhada para levar adiante essa experiência, em *Wendy and Lucy* esse espaço de recusa é construído especificamente pela imobilidade. Nessa perspectiva, mesmo que a jornada de *Wendy* se vincule formalmente aos transes de caminhada de Reichardt e ao seus *road movies* fracassados, ela é apresentada por uma fixidez característica. Essa contradição é entendida como uma ironia em Fusco e Seymour, no que as autoras colocam:

⁵⁶ Para Schafer (1994, p. 23), “sem objetos no seu caminho, o vento não sugere nenhum aparente movimento. Ele paira sobre o ouvido, ativo, mas sem direção”.

Também podemos reconhecer ironia dramática no mantra da nossa protagonista, proferido em diversas variações durante o filme: “Eu não sou daqui — só estou de passagem”. Em um sentido, esta fala é tragicamente irônica, na medida em que vimos Wendy falhar repetidas vezes, dia após dia, para “passar” desta pequena cidade e alcançar o seu objetivo do Alasca [...] Mas o mantra de Wendy é irônico em outro sentido: até onde vai o enredo e nossa relação como espectadores com Wendy, ela de fato, se não é “daqui”, simplesmente está “aqui”. Isso é, nós a vemos operar em um contexto apenas, aquele de uma pequena cidade do Oregon onde toda a ação do filme tem lugar (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 38-39, tradução nossa⁵⁷).

A cidade que, assim, se materializa em *Wendy and Lucy* está aliada ao entendimento do conceito de cidade de Grosz (1992, p. 244), que a define como “uma rede complexa e interativa, que une [...] atividades sociais, processos e relações díspares com um número de relações públicas, cívicas, geográficas, projetadas ou arquitetônicas, reais ou imaginárias”. A permanência de Wendy, a sua imobilidade, coloca-nos diante dos processos socioeconômicos daquele espaço; diante não só de um quadro contextual da paisagem americana da recessão, mas de um ritmo, de uma paisagem que apresenta a materialidade mesma dessa austeridade. Dito de outra maneira, a repetição dos percursos de Wendy revela os processos da cidade, como reconhecidos por Grosz (1992, p. 244) — “as redes de poder, as formas de deslocamento, gerência e organização políticas, relações sociais interpessoais, familiares e extra-familiares e uma organização estético-econômica do espaço e lugar” que a cidade junta para “criar um semi-permanente, mas em constante mudança, ambiente ou meio construído” — na sua materialidade fílmica.

Há, nesse sentido, uma integração dos processos fílmicos aos processos paisagísticos daquele espaço. Quando Wendy se aproxima do seu carro à noite no silêncio e quase completa escuridão, temos o quadro fílmico iluminado diegeticamente por um único poste de luz. Quando a personagem é despertada, em seu carro, pelo segurança, avisando-a de que não poderia estacionar na calçada de uma propriedade privada — levando-a então a empurrar seu carro para a calçada pública —, logo os modos de ocupação da cidade são ordenadamente distribuídos. A atribuição da propriedade a uma figura ausente também é interessante, no que nos deparamos com uma série de ruas vazias e estabelecimentos fechados como um espaço onde se movimentam trabalhadores, mendigos e pessoas desabilitadas. Entre a gerência de uma macropolítica (a recessão e o desemprego) e a dinâmica específica do lugar, apresenta-se a cidade, o “meio do caminho entre a vila e o Estado, compartilhando das interrelações

⁵⁷ No original: “We might also recognize dramatic irony in our protagonist’s mantra, uttered in several variations throughout the film: ‘I’m not from here — I’m just passing through.’ In one sense, this statement is tragically ironic, insofar as we’ve seen Wendy fail over and over, day by day, to ‘pass through’ this small town and reach her goal of Alasca [...] But Wendy’s mantra is ironic in another sense: as far as the plotline goes, and as far as our viewing relationship with Wendy goes, she actually is, if not ‘from here,’ simply here. That is, we see her operate in one context only, that of the small Oregon town where all the film’s action takes place”.

interpessoais da vila (numa escala de vizinhança) e do âmbito administrativo do Estado” (GROSZ, 1992, p. 244).

Fusco e Seymour (2017, p. 39) preferem deixar claro que “a pequena cidade no Oregon não parece uma habitação viável para Wendy”, justificando que “a desolação dos seus arredores sugere uma falta de oportunidade de emprego local”. As autoras (2017, p. 39) mencionam o diálogo entre Wendy e o segurança em que este afirma não saber o que as pessoas fazem ali o dia todo, mas o que Wendy, ela mesma, tem feito dos seus dias na cidade? Fusco e Seymour (2017, p. 40) entendem a personagem como se espelhando na estagnação daquele ambiente, identificando-a dentro da imobilidade de uma “recentemente precária classe trabalhadora branca”, concluindo que “o cruel vínculo do filme é que nossa protagonista não pode deixar o lugar que não tem nada a oferecer a ela — assim transtornando ideologias de avanço libertador e de sonhos estadunidenses”.

Wendy está, dessa maneira, presa ao mesmo palimpsesto ideológico da paisagem estadunidense pelo qual o espaço da caminhada em *O atalho*, o do artificial paraíso da natureza em *Jornada nas estrelas* e o de uma disputa moral fundamental em *Matar ou morrer* se apresentam. A situação particular de Wendy sustenta um aspecto de despossessão, o que a própria diretora (em FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 37) relaciona a um contexto geral de despossessão causado pelo furacão Katrina. Para Fusco e Seymour (2007, p. 37), a branquitude de Wendy a distingue, no entanto, desse mesmo contexto — tendo sido a população negra uma das maiores vítimas do Katrina. As autoras leem, desse modo, a branquitude da personagem como um reconhecimento relacionado a diversas especificidades socioeconômicas e políticas dos EUA contemporâneo (a precariedade recente da classe trabalhadora branca relacionada à recessão, a exaustão de um movimento demasiado branco da nova esquerda e a cooptação dos trabalhadores brancos pelo partido republicano). O processo de se dar conta dessa experiência de despossessão — persistentemente vinculada ao desejo de uma habitação pastoril — torna-se, então, um dos percursos de Wendy, no que sua viagem é interrompida para além de seus planos.

Em *Dispossession: the performative in the political*, Judith Butler (2013, p. 4) define despossessão em dois aspectos: a nossa dependência a poderes que nos sustentam e nos privam; e a despossessão de nossos direitos, terras e modos de pertencimento. Para chegarmos a esta experiência de despossessão, necessariamente passamos pela experiência anterior. Nas palavras da autora (2013, p. 4-5), “somos seres interdependentes, cujo prazer e sofrimento

dependem desde o início de um ambiente que sustenta e um mundo social sustentado”; desse modo, “só podemos ser despossuídos porque já estamos despossuídos”, no sentido de que “nossa interdependência estabelece nossa vulnerabilidade a formas sociais de privação”.

A impossibilidade de movimento de Wendy — apesar de estar pautada em um contexto de despossessão, ou seja, um contexto em que há um risco maior colocado a corpos não brancos do que a corpos brancos —, funciona também como parte de uma experiência de branquitude, uma continuidade da letargia que é parte até mesmo de *Antiga alegria* e *O atalho*, filmes que dão conta de uma experiência de viagem e movimento. Seria uma experiência de letargia também no sentido em que Wendy — assim como os amigos de *Antiga alegria* e, até certo ponto do filme, todos os personagens brancos de *O atalho* — parece não estar plenamente consciente do contexto de despossessão em que está inserida (ou até deliberadamente o ignora).

A utopia estadunidense está, afinal, embasada em uma promessa de fartura à população branca e em uma garantia de que o país não deixará essa população vulnerável à despossessão. Isso é o que se apresenta no discurso do bucólico americano, em seu ideal pastoril de uma paisagem intermediária, no que se dirige especificamente à branquitude. Que os personagens de Reichardt tenham dificuldade de reconhecer uma situação de precariedade, seja em *Wendy and Lucy*, *Antiga alegria* ou *O atalho*, parece um sintoma do apego à crença de que a comunidade estará sempre presente para sustentá-los. Essa é a mesma crença, enfim, que conduz uma suposta bravura dos personagens masculinos e brancos do gênero do faroeste quando se encontram diante de uma adversidade aparentemente intransponível, exatamente como no filme *Matar ou morrer*, por exemplo — é a fé no país e em sua promessa que recompensará aqueles que ainda a sustentam.

Mais uma vez, ainda que por um caminho absolutamente distinto do que a diretora apresenta em *Ode*, Reichardt dá conta de um fracasso da utopia pastoril nos Estados Unidos. A partir *Antiga alegria* essa frustração é trazida aos filmes de Reichardt em uma forma da austeridade — um realismo silencioso, que se sustenta na manutenção de uma observação indiferenciada. *Wendy and Lucy* responde com apatia às diversas pequenas tragédias da passagem de Wendy pela cidade, como a sua prisão ou sua decisão de deixar Lucy para trás, ao final do filme. O plano, nesses dois momentos, fecha-se silenciosamente em sua expressão desolada, sem trilha sonora, mirando indiscriminadamente o seu desespero.

Se, como já foi posto no capítulo anterior, a chave da lentidão e da temporalidade dilatada é insuficiente para uma leitura específica ao cinema de Kelly Reichardt (que não recorre à temporalidade de outras obras do chamado *slow cinema*), pensamos aqui, no lugar disso, um agenciamento que flutua entre a mobilidade e a imobilidade, dado tanto pelos aspectos formais desse cinema quanto pela construção dos personagens e do reconhecimento de seus contextos sócio-geográficos. É preciso entender, nesse sentido, a imobilidade como uma operação dessa lentidão menos radical e, ao mesmo tempo, como um processo letárgico de permanência das contradições do ideal da paisagem intermediária estadunidense.

Também nos capítulos anteriores, apontamos para a imagem estabelecida da fronteira e do amplo deserto americano como um padrão hegemônico a ser desestabilizado pelo *caminho*. Esse *caminho* vai ser estabelecido e restabelecido em diversas obras, textos e imagens da paisagem estadunidense (como a literatura de Thoreau ou o próprio cinema de Reichardt) que contrapõem uma imagem da conquista, a imagem de uma única habitação possível, com a apresentação de uma diversidade de habitações e de um pertencimento fragmentado, incerto e diverso. Mas esse caminho se estabelece e restabelece, continuamente, sobre essa imagem do país como fronteira, a imagem que produz não só o ideal pastoril mas a permanência anacrônica desse ideal. É esse ideal anacrônico da paisagem americana, também, que os personagens de Reichardt percorrem em *Antiga alegria*, *Wendy and Lucy* e *O atalho*, quando esses filmes lidam com as contradições entre as promessas feitas e as paisagens atravessadas em busca delas. Essas contradições são produzidas em uma manutenção anacrônica dessas promessas, uma manutenção que se dá inclusive pela permanência da expressão *fronteira* para identificar o país, uma expressão que continua a ser enfatizada por todo o século XX, como nos mostra Patricia Nelson Limerick (1994): da abertura da série *Jornada nas estrelas*⁵⁸ até os discursos de presidentes como Franklin Roosevelt, John F. Kennedy e, repetida e reiteradamente, Ronald Reagan. É nesse anacronismo que se produz a imobilidade e letargia dos personagens — é nele que se produz o *road movie* fracassado de Reichardt.

O fracasso de uma promessa econômica, baseada em uma expectativa de fartura que acompanha a ideologia branca estadunidense do ideal pastoril ao ideal industrial, produz imagens que se repetem por todo o cinema de Reichardt (FIG. 45 a 48). São imagens de

⁵⁸ Na abertura da série vemos a espaçonave Enterprise, que os personagens habitam, cruzando o espaço, enquanto a voz de William Shatner como Capitão Kirk proclama: “Space, the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise, its five year mission to seek out new life and new civilizations. To boldly go where no man has gone before”.

fábricas, fragmentos encontrados de indústrias falidas (no sentido financeiro ou moral), de um sistema que já não sustenta uma crença entre seus habitantes, mesmo à população branca, a quem essa promessa foi construída para privilegiar. Ao percorrerem uma zona industrial agora incapaz de cumprir sua promessa de emprego, renda e suporte, os personagens de Reichardt performam uma relação de ingênuo desapontamento com os espaços que os recebem — como Wendy ao caminhar por uma cidade incapaz de lhe oferecer qualquer ajuda (FIG. 46); os personagens de *Antiga alegria*, que se satisfazem com as críticas conduzidas por uma rádio liberal (FIG. 45); e Laura, que, em *Certas mulheres*, vê-se refém de seu próprio cliente, a quem foi negada uma justa indenização trabalhista (FIG. 48). Diante de uma hostilidade desses espaços — ou, mais do que isso, de uma incapacidade deles de oferecer qualquer mudança à situação de precariedade dos personagens —, mesmo o movimento no cinema de Reichardt é marcado por uma rigorosa sensação de imobilidade na relação que é estabelecida com as contradições da paisagem estadunidense.



Figuras 45, 46, 47 e 48 – Acima, imagem dos filmes *Antiga alegria* (à esquerda) e *Wendy and Lucy* (à direita); abaixo, imagem dos filmes *Movimentos noturnos* (à esquerda) e *Certas mulheres* (à direita).
FONTE: *print screens* dos filmes.

Aqui surge um ponto em que o realismo de Kelly Reichardt se distingue de outros realismos, ou realismos sociais, com os quais a obra da diretora é frequentemente comparada — considero aqui, principalmente, o neorealismo italiano, a obra de Vittorio de Sica e, mais especificamente, o filme *Umberto D* (dir. de Sica, 1952), com o qual *Wendy and Lucy* é mais frequentemente comparado (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 47-48; GORFINKEL, 2012, p.

325). Enquanto os filmes de de Sica descobrem gestos de solidariedade partindo de uma comunidade — ou, pelo menos, de uma dada disposição ao comum — em contextos de adversidade e paisagens de austeridade; no caso de *Wendy and Lucy* (e o mesmo pode ser dito dos outros filmes da cineasta), “em tempo de precariedade, Reichardt nos mostra, a comunidade frequentemente encolhe” (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 44).

Há especificidades históricas e geográficas em operação nessas diferenças. De Sica frequentemente responde a um desejo de solidariedade do pós-guerra — um desejo enfatizado, por exemplo, em um filme como *Milagre em Milão* (1948). Em um contexto de inércia e crise do capitalismo pós-industrial estadunidense (e, especialmente, dos seus efeitos sobre uma paisagem antes idealizada como a própria fundação ideológica e econômica do país), a solidariedade, ainda que se apresente no cinema de Reichardt, é representada com desinteresse e — nisto está a principal diferença em relação a de Sica — com pouco potencial de mudança, quer seja para fora do contexto de precariedade ou uma transformação moral dos personagens e da sociedade. Em um *road movie* fracassado, como se apresenta os percursos do cinema de Reichardt, essa incapacidade de transformação e mudança se dá também por uma contradição entre o movimento e a discutida imobilidade. Comparando os filmes de Reichardt ao *road movie* mais típico, Fusco e Seymour colocam:

Esse gênero é tão frequentemente focado na (suposta) liberdade de laços materiais e interpessoais [...] mas Reichardt, ao contrário, mostra a devastação esmagadora dessas perdas. Tal redução, em sua obra, não é uma escolha de estilo de vida, nem um exercício de autocontrole, nem uma libertação de si mesmo do consumismo [...] ou uma metáfora para os costumes sociais que se está deixando para trás. Pelo contrário, é um exemplo da frugalidade e do sobrevivencialismo puros sob os quais tantos vivem todos os dias (2017, p. 45, tradução nossa⁵⁹).

Com viagens marcadas pela imobilidade e fronteiras marcadas pela estagnação, o cinema de Reichardt se coloca diante das contradições de um conjunto de imagens estabelecidas sobre a paisagem do país. É verdade que os ideais de solidariedade e de uma vida comum no neorealismo italiano se apresentam em um cinema pouco disposto a encarar as próprias contradições do momento histórico da Itália — no texto “The eclipse of place: Rome’s EUR from Rossellini to Antonioni”, John David Rhodes (2011) discute um apagamento do engajamento italiano ao fascismo no cinema neorealista —, mas é verdade também que *Wendy and Lucy* (filme e personagens) encontram um “meio de escassez e

⁵⁹ No original: “That genre is so often focused on the (supposed) freedom from material and interpersonal ties [...] but Reichardt, instead, shows the crushing devastation of these losses. Such paring down, in her oeuvre, is not a lifestyle choice, not an exercise in self-restraint, not a freeing up of oneself from consumerism [...] nor a metaphor for the social mores one is leaving behind. Rather, it is an instance of the bare-knuckle frugality and survivalism under which so many live every day”.

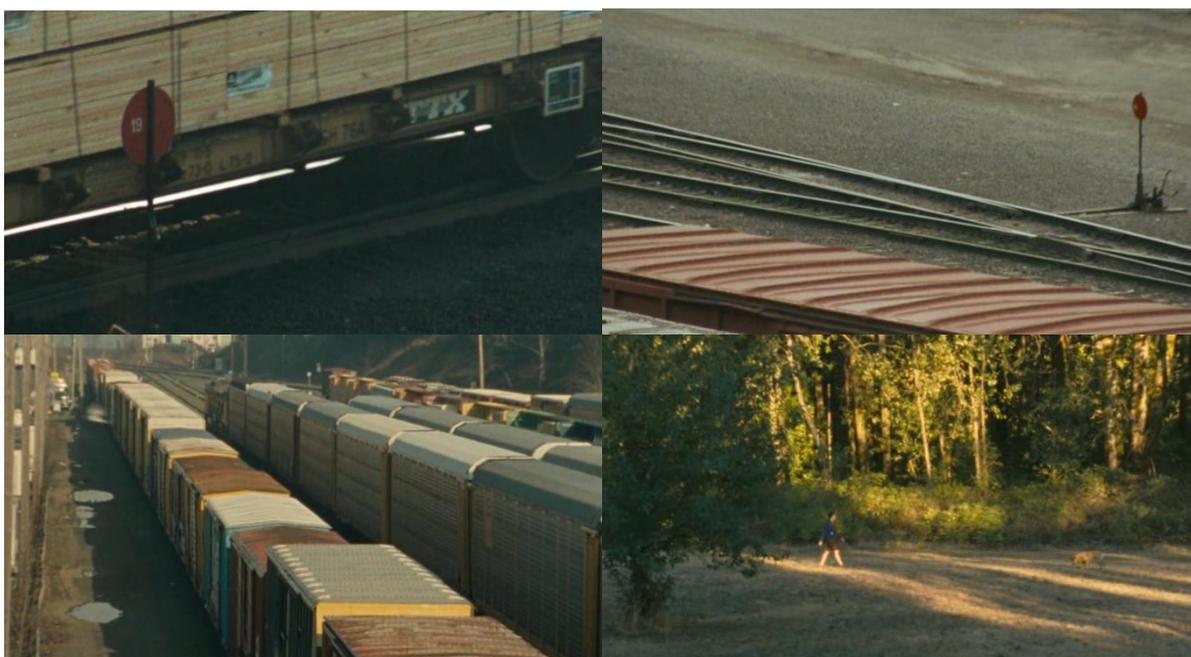
privatização — um meio em que tanto orfetas quanto pedidos de ajuda podem ser lidos como ameaças e em que o desenvolvimento de uma comunidade ou conexão é desencorajado” (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 47).

Ao compararem *Wendy and Lucy* a *Umberto D*, Fusco e Seymour (2017, p. 47) entendem que ambos “implicam governo e público em uma falha de cuidado”. Mas, embora ambos de fato reivindicuem uma responsabilidade do Estado para com a precariedade de seus personagens, *Umberto D*, como outros filmes de de Sica e do neorealismo italiano, encontra esperança na generosidade de personagens livres de responsabilidade por esse Estado tão irresponsável — como é o caso de Maria (Maria-Pia Casilio), a generosa, ainda que relutante, empregada doméstica da pousada onde o protagonista se abriga em *Umberto D*. Dessa romantização do popular, a imagem de um povo inocente, sem culpa do contexto de precariedade do Estado, Reichardt não compartilha. Em *Wendy and Lucy*, essa noção é oposta não apenas pela maneira mais dura como a moça é tratada pelo rapaz que trabalha no supermercado de onde ela tenta roubar ração para Lucy, mas também por gestos de complacência mesmo dos personagens mais simpáticos à protagonista, como o gerente que hesitantemente permite que o funcionário ligue para a polícia e o mecânico que não pode oferecer a Wendy uma saída efetiva para sua situação precária sem ir de encontro ao seu próprio empreendimento. Mesmo o mais generoso personagem que Wendy encontra, um segurança mais velho que a oferece seu próprio celular para uso e um pouco de dinheiro, só pode lhe oferecer uma ajuda pouco sentimental — um ponto que Fusco e Seymour (2017) estão sempre reiterando em sua análise do filme — e terrivelmente limitada.

Por outro lado, mesmo que o cinema de Reichardt se relacione de forma menos esperançosa e positiva a uma ideia de comunidade — e, especialmente, uma estadunidense —, o seu reconhecimento de uma comunidade em operação (geograficamente específica, política e histórica) está sempre presente. Da lentidão — ainda que limitada — da forma cinematográfica de Reichardt, surge um gesto de se passar tempo com essa comunidade em operação; e, se a passagem do tempo aparece a partir de uma sensação de austeridade, é porque essa noção de austeridade se apresenta também na paisagem e comunidades representadas.

Aqui, uma romantização da fronteira como o espaço em que processos culturais dinâmicos — e até cosmopolitas — estão em ação, assim como a ideia de uma ocupação intermediária entre a experiência pastoril e a civilizatória, dão lugar a uma imagem de

precariedade e despossessão da fronteira, do campo e da pequena cidade estadunidenses. A temporalidade de Reichardt nos traz à presença dessa precariedade. Quando vemos, nos créditos de abertura de *Wendy and Lucy*, diversos planos de um trem de carga que se move devagar e para aos poucos (FIG. 49 a 51) — criando um procedimento dialético com a lentidão e imobilidade da própria protagonista, que aparece para nós logo após esse material de carga (FIG. 52) e parte, enfim, junto com ele —, somos postos diante da materialidade austera dos procedimentos econômicos daquela comunidade. Os filmes de Reichardt estão sempre partindo desse padrão de movimento de uma comunidade, apresentados como procedimentos de uma duração particular: o movimento das ruas do subúrbio observado de dentro de um carro em *Antiga alegria*; a carga que para sobre os trilhos em *Wendy and Lucy*; o longo plano de um trem que se aproxima em *Certas mulheres*; e o fluxo da água na represa em *Movimentos noturnos*. Em cada uma dessas aberturas, uma ideia de comunidade é similarmemente presentificada a partir de uma materialização dos seus movimentos.



Figuras 49, 50, 51 e 52 – Sequência de planos de abertura do filme *Wendy and Lucy*.
FONTE: *print screens* do filme.

Fusco e Seymour (2017, p. 53) percebem com desconfiança uma romantização da lentidão no cinema em uma atitude da crítica⁶⁰, que encontra, no *slow cinema*, uma resposta para o que seriam fluxos mais rápidos da modernidade — ou seja, uma suposta rapidez do

⁶⁰ São citados pelas autoras textos de Edward Guthmann, A. O. Scott e Harry Tuttle, especificamente, em que esses críticos exaltam uma qualidade da lentidão que os leva à meditação, contemplação e um chamado a ir mais devagar.

mundo moderno com que esses processos de lentidão se confrontam. Para as autoras (2017, p. 54), “a caracterização do cinema de lentidão como um descanso da modernidade contemporânea falha em compreender que a lentidão pode na verdade ser um problema, e um problema da modernidade contemporânea”. Fusco e Seymour (2017, p. 54) se referem a uma “modernidade experimentada como lentidão” por aqueles que são marginalizados — e em detrimento deles — e, citando Rob Nixon (2011 apud FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 54), também a “uma violência lenta”, de uma destruição dispersa e atrasada. Essa noção de uma “violência lenta” e de sua ação na paisagem (Nixon, afinal, é um autor da ecocrítica e está se referindo aí também a procedimentos de destruição de caráter ecológicos) nos tira a imagem de uma fronteira da conquista e da ocupação idealizadas e apresenta uma outra imagem estabelecida dos limites do país, mas uma já reconhecida por sua história de conflitos, violência e despossessão — a *frontera*, paisagem ao Norte do México e ao Sul dos EUA. Investigando a permanência do uso da ideia de fronteira nos EUA do século XX, Patricia Nelson Limerick descobre, na *frontera*, uma oposição desestabilizadora, pois não há, nessa outra imagem, “nenhuma ilusão de espaço vazio, conclusões triunfais ou simplicidade” (LIMERICK, 1994, p. 90).

Enquanto a fronteira sugere, problematicamente, um movimento positivo e dinâmico, sugerido já formalmente pelo ritmo do faroeste tradicional (que conta com uma narrativa claramente delimitada e com um procedimento de colocar em ação essa narrativa), a *frontera* produz uma imagem mais próxima desse processo histórico de lentidão e violência, como experimentadas por personagens despossuídos, habitantes (desabitados) dessa paisagem. Para Fusco e Seymour (2017, p. 55), o caráter de lentidão do chamado *slow cinema* permite “perceber aquelas coisas e pessoas que se poderia, de outro modo, deixar de ver — não para apreciá-las, mas para questionar que forças encorajaram esse negligenciamento em primeiro lugar; e para registrar a invisibilidade e a invisibilização tanto quanto o invisível”. Essa operação, reconhecida no cinema de Reichardt, engaja-se em um outro procedimento de registro da paisagem e daqueles que a ocupam, um que se distancia do faroeste tradicional e se aproxima não apenas da *frontera* posta em cena por autores como Cormac McCarthy e Leslie Marmon Silko (uma paisagem permanentemente em tensão com a ideia de nacionalidade e de pertencimento nacional), mas também das paisagens de lentidão, violência e despossessão que se apresentam fora da sensação estadunidense de lugar, como as paisagens argentinas de Lisandro Alonso, a paisagem brasileira de Adirley Queirós e demais paisagens

contemporâneas como apresentadas por diretores como Tsai Ming-Liang, Hou Hsiao-Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Chantal Akerman, Claire Denis, entre outras e outros.

Em *Wendy and Lucy*, quando a protagonista se aproxima de um grupo de pessoas acampando, desabilitadas, nas proximidades da cidade, Reichardt nos coloca diante de uma construção histórica da despossessão. A dimensão histórica se apresenta pela presença de Wendy na cena, uma personagem que está em um estágio anterior desse processo de precarização. Wendy ainda tem seu carro, sua Lucy e fortes esperanças de chegar ao Alasca, onde buscará o emprego. Ao conversar com Icky (Will Oldham), uma dessas figuras desabilitadas, que está voltando do Alasca em direção ao Sul (de onde Wendy veio), a personagem é confrontada com a possibilidade de que o Alasca talvez não lhe ofereça a solução para o contexto de precariedade em que se encontra e de que, possivelmente, tão logo ela deva fazer o mesmo percurso de volta ao Sul, sem nunca conseguir se desvincular da austeridade dessa paisagem entre os destinos, entre esperanças.

Descrevendo uma apresentação da fadiga em *Wendy and Lucy* — e também no filme *Rosetta* (dir. Jean-Pierre e Luc Dardenne, 1999) —, Elena Gorfinkel (2012, p. 324) coloca como a expressão do cansaço nesses filmes “se torna o princípio de um conjunto de potenciais agonísticos — de possibilidade e impossibilidade políticas, de atividade e inatividade, de movimento e inércia, de discurso e silêncio”. O percurso de Wendy pela cidade de onde ela não consegue sair e, mais do que isso, por uma paisagem de precariedade — o percurso de um corpo cansado, como Gorfinkel enfatiza —, é um que coloca em operação esses potenciais agonísticos.

Como em *O atalho*, a fotografia em *Wendy and Lucy* se limita a apresentar o que está ao alcance da experiência da personagem. Desse modo, o corpo cansado de Wendy também determina a maneira como percebemos aquele espaço. A paisagem do Oregon se torna um produto muito direto da fadiga de uma desabilitada, de um corpo cada vez mais marginalizado, ainda mais quando a austeridade desse espaço se apresenta formalmente por uma radical aproximação à visão da personagem. Se, em *O atalho*, o céu contemplado de John Ford é substituído por “planos claustrofóbicos de um sol penoso diretamente sobre os personagens” (FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 59), em *Wendy and Lucy* a protagonista é eventualmente confrontada com a materialidade da escuridão — uma escuridão já sugerida no encontro com os desabilitados (FIG. 53), mas ressignificada nas cenas em que Wendy tenta dormir, mas tem seu sono perturbado por corpos masculinos que a interpelam, intimidam e assediam (FIG. 54

a 56). Na última noite de sono de Wendy — quando seu carro já está na oficina, e ela é forçada a procurar descanso perto dos trilhos —, um homem, o seu rosto iluminado apenas parcialmente (FIG. 55), acorda-a enquanto busca por entre as suas coisas. No tempo em que vemos a expressão de Wendy se despertar, o homem exige: “Não olhe para mim”. Com o plano fixo no rosto de Wendy (FIG. 56), ele continua, tendo seu monólogo interrompido apenas pelo barulho da passagem do trem:

Esta é uma colina íngreme, não é? Não é? Aquelas crianças descendo em um papelão estão se divertindo. É claro que se aquele papelão não estivesse tão quente e velho elas escorregariam melhor, certo? Eu não gosto deste lugar. É a merda das pessoas, sabe? É a merda das pessoas que me incomodam. Deus, o comportamento delas. Quer dizer... Estou aqui fora, só tentando ser um bom garoto, e é como se elas não quisessem me deixar, sabe? Digo, me tratam como lixo, como se eu não tivesse direitos. Tipo, eles podem cheirar a fraqueza em você. Siga em frente. Siga em frente. Vá se foder. Sabe? Vá se foder! Tipo, eles devem saber que eu já matei mais de 700 pessoas com as minhas próprias mãos (*Wendy and Lucy*, 2008).



Figuras 53, 54, 55 e 56 – Imagens do filme *Wendy and Lucy*.

FONTE: *print screens* do filme.

Em *Wendy and Lucy*, o percurso que segue a promessa americana de fartura — aquela que Wendy ainda procura ver cumprida — sequer permite um movimento da sua protagonista, restrita à imobilidade e à inércia. Diante de um ideal de paisagem capaz de contemplar tanto um retorno nostálgico quanto um progresso colonial, esse espaço intermediário dos EUA, a pequena cidade do país, a fronteira onde uma nova habitação se vislumbra, revela-se em uma precariedade materializada nos caminhos sem rumo, nas cargas

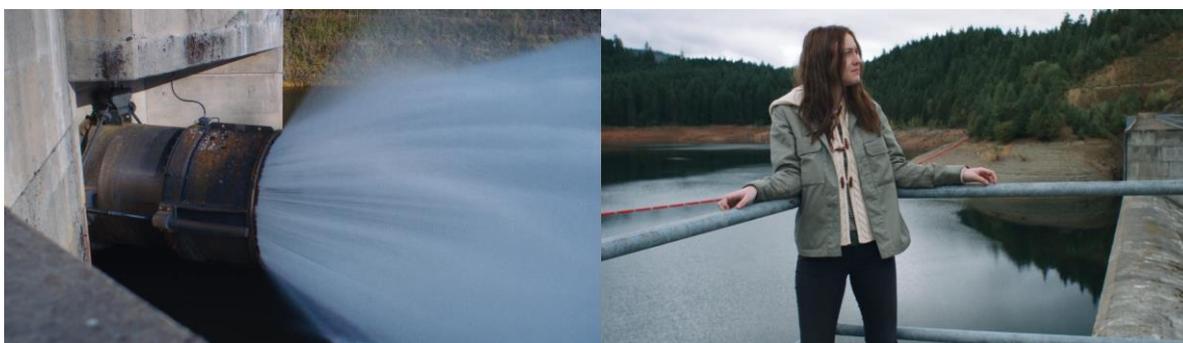
de trem que não são levadas para lugar nenhum, nas palavras alucinadas ditas no escuro e no corpo exausto dessa personagem, intimidada e incapaz de reagir.

A materialidade dos EUA de Kelly Reichardt é a de um reconhecimento histórico de um processo lento e disperso de violência e despossessão. É a materialidade da *frontera*, como descrita por Limerick (1994), desestabilizando a imagem da fronteira. Em parte por essa oposição ao ideal estabelecido da paisagem do país — um ideal que se aproxima tanto da contemplação à conquista, do deserto de John Ford, quanto do caminho harmônico de Henry David Thoreau —, Fusco e Seymour (2017) repetidamente leem o cinema de Reichardt como irônico, uma leitura que condiz com a postura da diretora diante do que é tipicamente americano, “tanto quanto a torta de maçã”, como o narrador de *Ode* anuncia. No próximo e último capítulo, buscaremos entender como o espaço de Reichardt se materializa para fora dessa noção estadunidense de lugar e para além da especificidade do país — como as paisagens que se apresentam no cinema da diretora se materializam em uma disputa ecológica, global e notadamente contemporânea.

5 CERTAS MATERIALIDADES E OUTROS CAMINHOS

As imagens da represa que abrem o filme *Movimentos noturnos* (2013) trazem uma consideração ambígua sobre a natureza em disputa do filme (FIG. 57 e 58), o trabalho de Reichardt mais fortemente vinculado a um discurso (ou, ao menos, ao reconhecimento de um discurso) ecocrítico. Apresentando o espaço do filme, a sua ambiência, a partir desses movimentos da represa em ação, Reichardt nos coloca diante de uma natureza problemática — uma natureza que se materializa não no espaço natural, mas no espaço humano. Em sua natureza apresentada como artifício, Reichardt recorre, no seu discurso ecocrítico (ou na apresentação desse discurso), à constatação de uma outra materialidade para natureza, uma materialidade humana e, também, uma materialidade fílmica. É essa constatação que nos mobiliza neste momento.

Este capítulo busca considerar as materialidades a partir das quais o cinema de Reichardt se apresenta e como essas materialidades estabelecem uma tensão com a expectativa realista com a qual seu cinema passa a ser recebido a partir de *Antiga alegria*. Para isso, consideramos em um primeiro momento o longa-metragem *Movimentos noturnos* e a imagem que este filme apresenta da natureza; e, em um segundo momento, o curta-metragem experimental *Travis* (2004) e a sua produção de um espaço que não é reconhecido pelos padrões de uma representação mimética. Partimos aqui de um reconhecimento, nos dois filmes, da representação como materialidade midiática. Com *Movimentos noturnos* e sua natureza materializada no artifício, o primeiro problema que discutimos aqui, Reichardt repete um procedimento que não é estranho a esta dissertação, aquele da formação de uma paisagem.



Figuras 57 e 58 – Imagens do filme *Movimentos noturnos*.
 FONTE: *print screens* do filme.

5.1 Natureza como paisagem



Figuras 59 e 60 – À esquerda, trabalho sem título de Luigi Ghirri da década de 1970; à direita, *Valli grandi veronesi* (1989), do mesmo artista.

FONTES: MoMA⁶¹ e Artuner⁶².

Veronica della Dora (2015), no texto “Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape, and paradox”, discute o trabalho do artista visual e fotógrafo italiano Luigi Ghirri, pensando, especialmente, a operação das suas paisagens como limiar e superfície (FIG. 59 e 60). A autora (2015, p. 345) volta às origens da paisagem, para reconhecê-la “embutida em quadros e telas”, das telas de teatro do período helenístico às paredes das vilas romanas, onde, segundo a autora (2015, p. 345) se “produzia a ilusão da continuação de vistas reais (emolduradas)”. Após o Renascimento, como afirma della Dora (2015, p. 345), a paisagem “abria vislumbres enquadrados de um mundo para além do interior escuro do quarto; desta vez, no entanto, não mais o mundo dos arredores imediatos”. A obra visual de Luigi Ghirri, para della Dora (2015, p. 347), acentuaria, nesse sentido, “a dupla natureza da paisagem pela ironia e pelo paradoxo”.

Paisagem, assim, aparece para della Dora como um conceito paradoxal, e sua análise do trabalho de Luigi Ghirri contempla esse paradoxo. Paisagem, um fenômeno que ela percebe como simultaneamente midiático e extramidiático (apesar de lê-lo sempre a partir desse reconhecimento midiático), é descrito pela autora (2015, p. 346) como tanto uma coisa quanto um modo de ver e de enquadrar o ambiente, uma terra e o modo como a percebemos e representamos, como, enfim, “a arena e o produto da ação”. A autora (2015, p. 346) segue adiante sempre reivindicando a paisagem como “superfície”, “tela” e “pele”; a paisagem, em

⁶¹ Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/165406> >. Data de acesso: 16 de dezembro de 2018.

⁶² Disponível em: < <http://www.artuner.com/shop/valli-grandi-veronesi-1989-luigi-ghirri/> >. Data de acesso: 16 de dezembro de 2018.

seu texto, está além do que ela mostra em sua representação porque é reconhecida como um objeto em si mesmo, um objeto midiático. Há uma semelhança aqui com o entendimento de Giuliana Bruno (2014), em seu *Surface: matters of aesthetic, materiality and media*, em que a autora coloca *projeção* como paisagem, e paisagem, de volta, como projeção midiática. Bruno reitera, nessa equivalência, um caráter sensível da projeção e seu desdobramento como espaço.

O conceito de natureza, no entanto, surge de modo consideravelmente mais problemático que o de paisagem. Ao discutir o fenômeno do Antropoceno, entendido como o atual período geológico, marcado pela ação humana nas diversas materialidades do planeta, o autor Jedediah Purdy (2015) reconhece uma vinculação do espaço natural ao artifício, uma vinculação associada à produção de materialidades “não naturais”, à presença dessas materialidades nos diversos ecossistemas do planeta e à consequente mistura que se apresenta entre as paisagens naturais e humanas. No livro *After Nature* Purdy (2015) problematiza uma tradição filosófica e literária que percebe na natureza a manutenção de uma verdade moral e política disposta a interpretações. Essa é a tradição de Wordsworth, Rousseau e Locke, e também, antes deles, a tradição absolutista, de John Evelyn e John Ray, que justificava a divisão hierárquica da sociedade a partir da natureza.

Pensando no discurso ecocrítico de Reichardt materializado em imagem cinematográfica, perguntamos: o que a natureza propõe ao cinema? Como esse espaço extramediático deve ser considerado em uma leitura da imagem fílmica? E, de volta, o que a imagem propõe à natureza? Há, por um lado, o entendimento bazariano (PICK e NARRAWAY, 2013, p. 2) que supõe, na fidelidade de uma representação do mundo, uma relação positiva, no sentido moral e ético, com o espaço “filmado” (e aqui destaco o “filmado” porque Bazin se refere bem especificamente ao cinema). Desse modo, o padrão estético que acabou por ser referido como realismo cumpriria uma função ética diante do espaço extramediático nele representado.

Essa é uma perspectiva, no entanto, que segue o entendimento da natureza como verdade, em que o espaço real do mundo carrega algo particular a ele mesmo, permitindo o acesso a uma realidade pré-cinematográfica e extramediática, que pode ser representada a partir do dispositivo realista (para Bazin, o cinema). Sigo aqui, no lugar disso, o entendimento de Pick e Narraway (2013, p. 4) que, na coletânea *Screening nature*, reconhecem “cada filme como o registro de um relacionamento com a materialidade do mundo e como formação de um espaço

cinematográfico”. Desse modo, a natureza aparece “não como uma entidade cinematográfica autônoma e reificada, mas como abertura para diversas problemáticas políticas e formais”. O que se demanda aqui, enfim, é o reconhecimento de uma natureza presente no espaço cinematográfico.

Um outro ponto do texto de Pick e Narraway, um que se encontra com o de outros autores, é o entendimento de cada filme como produzindo uma espacialidade própria. Adrian Ivakhiv (2013, p. 6) vai se referir a esse processo como um processo cosmomórfico, em que o filme aparece como um mundo produzido. Ivakhiv (2013, p. 6) segue um entendimento heideggeriano de pensar um objeto que “traz adiante um mundo”. O autor (2013, p. 3) deriva essa leitura também de um entendimento de que as materialidades do artifício estão o tempo todo produzindo espaços, espaços geográficos e políticos — usando, como exemplo, a relação entre o desenvolvimento da perspectiva linear na representação e a consequente sofisticação das tecnologias de cartografia que produziria, por exemplo, os espaços coloniais. No caso do mundo fílmico construído de Ivakhiv (2013, p. 3-4), também desenvolvido em artifício, midiaticamente, este seria estruturado a partir de uma série de dimensões e parâmetros de significado e afeto.

O reconhecimento desses produtos midiáticos como cosmomórficos, que produzem mundos e espaços políticos, ajuda-nos a montar oposição a uma perspectiva moralista da relação de fidelidade que se deveria estabelecer entre o cinema (ou a literatura, a filosofia e toda uma ética da representação humana, de modo geral) e a natureza/mundo. Mesmo em objetos que convidam a uma expectativa realista, como é o caso do cinema de Reichardt, o reconhecimento de uma produção cosmomórfica nos permite visualizar o mundo fílmico como uma superfície midiática que independe (ainda que apenas até certo ponto) do espaço extramediático a que se refere. Ao entendermos a produção de uma espacialidade fílmica como um processo cosmomórfico, algumas considerações devem ser feitas.

Uma primeira consideração, mais simples, sugerida por Pick e Narraway (2013) consiste em se entender a materialidade fílmica (do dispositivo, da película ou do digital) também como uma materialidade ecológica. Isso já está sugerido, por exemplo, no reconhecimento das diversas mudanças tecnológicas pelas quais o cinema passou e continua passando. Podemos considerar, nesse sentido, que o realismo de Bazin, e sua expectativa de fidelidade a um espaço extramediático, estava parcialmente sustentado numa capacidade de índice do filme analógico, constituído a partir de uma sequência de imagens estáticas

materializadas na película, que não se passou adiante para o filme digital (SHAVIRO, 2015). O aspecto ecológico da materialidade fílmica, considerada a partir da sua variação tecnológica, é até reivindicado pelos anúncios, queixas e lamentos de uma “morte do cinema” — no que Paul Grant [2015?] estabelece essa relação entre uma tecnologia que se transforma e o discurso de um cinema que morre. A outra consideração a ser feita está no reconhecimento da formação de uma superfície midiática e de uma materialidade afetiva, ou seja, daquilo que Bruno reconhecerá como paisagem. Juntando essas leituras, nos colocamos diante de uma natureza identificada como paisagem — acessada, portanto, a partir de uma relação midiática de distanciamento e de sensibilidade háptica, e lida a partir de uma operação afetiva e discursiva.

Diante dessa natureza midiaticizada por processos discursivos, materiais e afetivos, Pick e Narraway (2013) estabelecem um interesse voltado aos discursos políticos, éticos e formais de uma relação do cinema com a natureza e o não humano, considerando, assim, os diferentes modos de reconhecimento e representação da natureza. Dando continuidade ao interesse das duas autoras, busca-se aqui reconhecer, em *Movimentos noturnos* e na materialidade do cinema de Reichardt, a manutenção de uma operação discursiva, afetiva e perceptiva no aparecimento midiático de espaços extramidiáticos. Que tipo de natureza aparece no filme e como essa natureza apresentada se relaciona com aquela evocada no discurso dos personagens?

Considerando o cinema de Reichardt a partir de *Antiga alegria*, *Movimentos noturnos* é não apenas o filme em que o discurso ecocrítico e uma imagem da natureza se faz mais presente, mas é também o filme em que a encenação (da narrativa, dos personagens, do movimento deles por esses espaços) está mais evidente. Aqui temos o enredo mais complexo e sofisticado de Reichardt, trabalhado a partir de procedimentos narrativos convencionais, desde *River of grass*. Embora essa vinculação a uma narrativa mais elaborada para conduzir uma história, não tenha, hoje, nenhuma relação muito direta com a reivindicação ou não do realismo, é importante perceber como isso se diferencia do ritmo e, principalmente, da construção de mundo dos outros filmes de Reichardt.

Somos cuidadosamente introduzidos aos personagens de *Movimentos noturnos*, à relação que estabelecem entre eles e ao seu envolvimento com o ativismo ecológico; somos, então, apresentados ao plano deles de implantar uma bomba em uma represa; acompanhamos as tentativas dos personagens de se fazer cumprir o plano, a seus fracassos e, enfim, a

execução do plano; o filme, ao fim, coloca-nos diante das consequências de todo o enredo na vida dos personagens, concluindo um arco previamente estabelecido tanto de desenvolvimento desses personagens quanto da sua narrativa. O título da crítica de Donald Clarke (2014) para o filme no *The Irish Times* é “Hitchcock meets the eco-terrorists” (“Hitchcock encontra os eco-terroristas”) — não se pode encontrar uma comparação que estabeleça melhor a proximidade do filme a uma estrutura narrativa devidamente ajustada.

Reconhecer uma encenação mais acentuada do espaço e da relação que se estabelece com ele em *Movimentos noturnos* não deve implicar em um entendimento de que os espaços nos outros filmes de Reichardt não são, também, encenados. Ao discutirmos, no decorrer da dissertação, os modos de apresentação desse espaço, estávamos nos referindo, necessariamente, aos modos como eram encenados — como esses espaços eram colocados em cena, enquadrados, e que relação, dentro do quadro, os personagens estabeleciam com eles (de recusa, estranhamento, habitação ou travessia).

Muitas dessas encenações, inclusive, eventualmente rompem ou, ao menos, provocam tensões dentro da expectativa realista com que seus outros filmes costumam ser lidos. Fusco e Seymour (2017, p. 61), por exemplo, sugerem que, a partir da materialidade temporal (de uma temporalidade dilatada e repetição dos processos de trabalho e caminhada), o espaço em *O atalho* produz uma representação do inferno. Isso demonstra como a materialidade do cinema de Reichardt pode produzir leituras que estão além do reconhecimento realista.

Em *O atalho*, no entanto, essa imagem do inferno é favorecida pela redução do enredo à jornada dos personagens e pela recusa do texto de Reichardt e Raymond a estabelecer contextos que apoiem o desenvolvimento da narrativa e dos personagens. Fusco e Seymour (2017, p. 85 e 86) reconhecem a tendência de Reichardt a construir uma narrativa anticlimática ao conter fora de cena o contexto que levou os seus personagens a determinadas situações e fazê-los habitar um espaço após a crise. Em *O atalho*, sabemos que os personagens não são dali, que vieram de um outro lugar, que procuram água e habitação em uma paisagem que lhes parece hostil, mas nada muito além disso. Reichardt se engaja em uma representação visual da natureza estadunidense que rejeita a paisagem romantizada, uma natureza que recusa revelar seus segredos à contemplação humana (FUSCO e SEYMOUR, p. 79). O final do filme⁶³, além disso, fortalece uma imagem fora da realidade histórica,

⁶³ Uma escolha alternativa ao texto original que foi forçada à produção por questões orçamentárias, segundo a própria Reichardt (em GILBEY, 2011).

reportando-se, como já sugerem os estudos warburgianos sobre os afetos que antecipam as imagens, “a uma narrativa anterior ao cinema” (ARAÚJO, 2018, p. 2).

Quando os colonos encontram uma árvore no deserto (FIG. 61) em *O atalho*, implicando a proximidade de água, o antigo guia, Stephen Meek, dirige-se aos outros, referindo-se ao indígena cayuse, a quem se passou a confiar a viagem: “Estou tomando minhas ordens de você agora, Sr. Tetherow, Sra. Tetherow. E todos aqui estamos tomando nossas ordens dele, eu diria. Estamos todos só cumprindo nosso papel agora. Isso estava escrito muito antes de chegarmos aqui. Estou a seu comando”. Enquanto o personagem assim se coloca, Emily Tetherow observa seu novo guia se distanciar na paisagem (FIG. 62), dando continuidade a uma jornada da qual nem os personagens nem os espectadores sabem o último resultado, desestabilizando, assim, o reconhecimento histórico do espaço representado.

O ahistórico, o anacrônico e aquilo que se descontextualiza de uma expectativa realista não são estranhos à representação da natureza pelo cinema. Consideremos, por um breve momento e para fins de comparação, o cinema de Terrence Malick. Seja em *Cinzas no paraíso* (1978), *Além da linha vermelha* (1998), *O novo mundo* (2005), *Árvore da vida* (2010) ou *Amor pleno* (2010), o cinema de Malick é reconhecido ora pela idealização de uma relação do corpo com a terra, do corpo como natureza (MASOTTA), ora pelo desejo, dificultado, de um vínculo com essa natureza (MCELHANEY). Em todo caso, porém, essa natureza (geralmente de valor histórico, no que os filmes de Malick tendem a ser representações de determinadas épocas) é descontextualizada de seus reconhecimentos históricos e geográficos, abrindo-se para uma imagem fora da especificidade do tempo e do espaço, uma imagem que é tempo e espaço, em suas totalidades. Escrevendo sobre *Além da linha vermelha* (dir. Malick, 1998), um filme ambientado durante a Segunda Guerra Mundial, Luis Miranda e Gregorio Martinez Gutierrez [2011?] afirmam que “de cada cenário histórico, Malick extrai um território mítico, o Éden”, que representa, em certo sentido, “o retorno a um tempo imemorial, cíclico, sem História e nem finalidades”.

Perguntamo-nos, no entanto, como o cinema de Kelly Reichardt, principalmente ao apresentar um espaço que é repetidamente contextualizado pela narrativa, como em *Movimentos noturnos*, pode alcançar esse mesmo aspecto de descontextualização. Observaremos aqui que a forma natureza, em *Movimentos noturnos*, acaba produzindo imagens que estão além do discurso ecológico dos personagens no filme, a imagem de um fim de mundo que se anuncia, da vulnerabilidade de corpos humanos e não humanos. A

sofisticação narrativa do filme, no entanto, impede que essa imagem apareça deslocada de um contexto de suporte narrativo ou do arco de desenvolvimento dos personagens. O fim de mundo, em *Movimentos noturnos*, é apresentado a partir de uma operação discursiva e pedagógica, que coloca em evidência, de maneira bem direta, algumas questões sobre a crise ecológica (e a questão principal do filme, que é: qual é nossa responsabilidade diante dessa crise?).

Quando o filme nos apresenta, de maneira mais literal, as imagens de um fim do mundo, ao enquadrar seus personagens assistindo um documentário de viés ecocrítico (FIG. 63 e 64), o texto logo se adianta em questionar a natureza daquelas imagens, tomando reconhecimento de uma materialidade midiática, quando, no debate após a exibição do documentário, alguém questiona se esse modo de apresentação do fim do mundo não acarreta em uma impressão de que nada mais pode ser feito. A imagem é então evocada por sua função pedagógica. Nesse sentido, Fusco e Seymour (2017, p. 75) entendem que há também contraste entre a lição sobre uma natureza que está aos poucos sendo degradada e o plano apressado dos personagens — o que levaria a temporalidade de Reichardt a funcionar como um argumento em favor de uma natureza que está além dos discursos dos personagens. Ainda que de modos distintos, o que tanto *O atalho* quanto *Movimentos noturnos* propõem é uma encenação do espaço natural (na forma da temporalidade e no que os filmes escolhem colocar como espaço natural), em que a natureza é reivindicada a partir de uma materialidade midiática — e o real se mostra à distância, problemático e potencialmente inacessível.





Figuras 61, 62, 63 e 64 – Acima, imagens do filme *O atalho*; abaixo, imagens do filme *Movimentos noturnos*.
 FONTE: *print screens* dos filmes.

O aparecimento midiático da natureza, ainda mais quando agenciado por um discurso ecocrítico, pode reivindicar ou desestabilizar uma expectativa pelo real. De certo modo, a ideia de natureza e a noção de um real que pode ser representado midiaticamente contém uma a outra. Reichardt está constantemente lidando com esse discurso sobre a natureza o reconhecendo como um discurso e o reconhecendo como problemático. Em *Antiga alegria*, o refúgio dos personagens às fontes termais é apresentado como uma falsa fuga da sociedade, quando as diferenciações produzidas na vida em sociedade (de gênero e classe, por exemplo) estão o tempo todo presentes. A frase que justifica o título do filme, quando um personagem afirma que “Tristeza não é nada além de alegria desgastada”, tem um valor não apenas para a amizade estranhada pelos personagens, mas, de modo mais amplo, para as idealizações que perdem seu sentido — e a paisagem natural, central ao filme, aparece ali como uma dessas idealizações.

Da mesma maneira, a personagem de Michelle Williams, em *Certas mulheres*, busca dar autenticidade a sua casa ao obter um conjunto de arenito nativo para sua propriedade, sem se dar conta das contradições de seu discurso. Já discutimos a proximidade de Reichardt à concepção de Thoreau, para quem a fuga em direção à natureza não rompe o vínculo de responsabilidade com a sociedade. Aqui, parece que um reconhecimento do Antropoceno é ademais desenvolvido, no entendimento de que “se a natureza fosse um lugar, não poderíamos encontrá-la. Se a natureza fosse um estado mental, não poderíamos alcançá-lo” (PURDY, 2015).

A recusa, por Reichardt, de uma natureza reificada como uma entidade singular que deve ser protegida se encontra, assim, com uma problematização de seu próprio realismo. Como a aparição da natureza em seus filmes, o real, em Reichardt, é uma categoria problemática. Já desenvolvemos, nesta dissertação, considerações sobre a materialidade do cinema de Reichardt, além de diversos entendimentos de como o espaço estadunidense é

encenado a partir dessas materializações. Com a natureza em cena (principalmente quando ela é posta em cena a partir de um discurso ecocrítico), é preciso tensionar ainda mais essa relação entre o filme de Reichardt e o espaço que representa: é aqui que nossa reivindicação para ler o espaço no cinema de Reichardt como paisagem, reafirmando esses espaços como representações midiáticas, justifica-se de forma mais enfática.

Uma vez reconhecida como representação, desconfiamos não só da realidade da natureza posta em cena (questionando se esse espaço que vemos aparecer é realmente natural), como desconfiamos do discurso ecocrítico dos personagens, da sua dedicação à causa ambiental com que se envolvem tão apaixonada e violentamente. Essa materialização hesitante da natureza reitera, assim, o caráter irônico com que Reichardt trata seus personagens e uma posição ambígua em que a diretora nos coloca em relação ao discurso deles (de identificação e estranhamento: é, de certo modo, o nosso discurso, mas podemos confiar nele?).

Movimentos noturnos apresenta o final mais conclusivo de Reichardt: como consequência da ação ecoterrorista (a culpa pela morte, não planejada, de um dos trabalhadores da represa e o medo de ser descoberto), um dos personagens mata sua companheira de militância, levando-o a um ciclo de culpa e paranoia. Da aparição, em imagem, de uma natureza que deve ser preservada às contradições de um discurso ecocrítico que não está preparado para tomar responsabilidade por suas próprias ações, Reichardt estabelece uma oposição discursiva entre o arco de seus personagens, o discurso que eles levam adiante e a natureza que nos é apresentada a partir da materialidade de seu cinema. Se a natureza que vemos é a mesma que seus personagens reivindicam no discurso, então essa natureza cairá nas mesmas contradições desse discurso, não podendo ser confiada — se ela não é a mesma natureza que aparece no discurso deles, então de que natureza eles estão falando e qual é essa natureza que estamos vendo? A natureza como uma entidade única é, assim, uma impossibilidade, e nós somos deixados portanto com diversas e distintas representações dessa natureza.

Isso não significa, no entanto, que a natureza, em *Movimentos noturnos*, apareça apenas a partir desse jogo discursivo. Em determinada cena do filme, enquanto os personagens dirigem na estrada, deparam-se com o corpo de uma corça caído à beira do asfalto. Eles param o carro e se mobilizam para afastar o animal da estrada quando sentem que o corpo ainda está quente: a corça está grávida, e seu filhote está vivo dentro do ventre

(FIG. 65). Reichardt então filma o personagem afastando o corpo lentamente, como se estivesse confuso em relação ao seu papel naquele contexto. O que realmente pode fazer ele para preservar uma natureza muito mais complexa, diversa e incompreensível do que a ideia que formou em suas estratégias de militância? Reichardt não desestabiliza o discurso dos personagens para recusar a necessidade de uma postura ecocrítica, mas para repensar o que essa postura implica e quais responsabilidades ela convoca adiante.



Figura 65 – Imagem do filme *Movimentos noturnos*.

FONTE: *print screen* do filme.

A cena descrita acima apresenta uma das mais interessantes composições do filme. No quadro, vemos dois corpos de animais, um humano, Josh (Jesse Eisenberg), militante da causa ecológica; e um não humano, a corça, grávida. A cena tem também dois focos de luz, um do carro de Josh, que está adiante, iluminando o canto esquerdo do quadro; e a lanterna, que ilumina, especificamente, o toque de Josh ao outro animal. O corpo da corça se estende de dentro da estrada para fora (e a faixa de sinalização no asfalto indica, no quadro, a frágil fronteira entre esses dois espaços), e o que Josh deve fazer (para evitar acidentes na estrada, principalmente) é afastar o corpo de volta para fora da estrada.

Enquanto Josh empurra o corpo, e o ouvimos cair para um espaço fora do quadro, as distinções com que o personagem conta para justificar suas ações pelo resto do filme vão se desfazendo diante dos nossos olhos (de uma responsabilidade com a natureza que independe de nossa responsabilidade com o outro ou de reconhecimentos também das relações de gênero e classe). Para que os personagens e espectadores permaneçam ignorantes disso, é preciso que a natureza continue a aparecer, como acontece no início do filme, como esse espaço autoevidente, um campo visual verde e amplo, facilmente associado à possibilidade de fartura. Josh dirá, alguns minutos depois dessa cena, no filme, que o ato de ativismo deles irá fazer as

peças pensarem sobre todos os salmões que morrem para que elas possam usar um iPhone. A esta fala, o corpo estendido da corça projeta uma sombra, a lembrança de uma natureza cuja vulnerabilidade o discurso de Josh não consegue alcançar. Reichardt problematiza o discurso ao problematizar, também, a forma visual da natureza que esse discurso sugere e apresenta.

A natureza se torna, ela mesma, uma ideia desafiada pela materialidade do cinema de Reichardt. O espaço natural, nos seus filmes, é afinal apresentado a partir dos mesmos sintomas de austeridade e precariedade que os espaços humanos, como a cidade de *Wendy and Lucy* e a zona industrial em *Antiga alegria*. Isso acontece, em parte, porque a diretora não distingue a responsabilidade (ausente na contemporaneidade estadunidense, segundo seus filmes) com a espacialidade comum de uma responsabilidade com o outro (humano ou não humano).

É preciso reivindicar, no entanto, que essa visualização da precariedade e de uma responsabilidade ausente, no cinema de Reichardt — em *Movimentos noturnos* e todos seus outros filmes —, é um procedimento não apenas discursivo, mas formal. E isso se apresenta de maneira mais clara quando consideramos a sua representação da natureza. Para Ivakhiv (2013, p. 10), dizer que o cinema é cosmomórfico, que ele apresenta um mundo fílmico, não significa dizer simplesmente que o cinema apresenta representações diversas, e completamente independentes entre si, da natureza. O autor distingue, na materialidade fílmica, um momento geomórfico (em que o mundo se apresenta como dado) de um momento antropomórfico (em que o mundo se apresenta como aberto para ação e mudança). O mundo fílmico de Ivakhiv (2013, p. 10), portanto, apresenta ao mesmo tempo um “objeto-mundo”, aquele que tomamos como “objetivamente presente, capaz de ser transformado ou de sofrer uma ação, mas incapaz de agir intencionalmente por ele mesmo”, e um “sujeito-mundo”, que é sobre “a experiência de agência e a negociada distribuição dessa experiência dentro do mundo”. Segundo Ivakhiv (2013, p. 10), “o espaço dentro do qual o contínuo sujeito-objeto se abre é, finalmente, um que toma lugar em cada imagem, em cada momento da produção cinemática de mundos”.

No trabalho fotográfico de Luigi Ghirri, ao qual nos referimos no início deste capítulo, essa coexistência entre um mundo dado e um mundo mobilizado a partir de uma agência subjetiva está muito evidente. É essa coexistência que, nas fotografias de Ghirri, constitui a materialidade midiática da paisagem. Suas fotografias só existem a partir dessa coexistência,

esta é, inclusive, diretamente mobilizada, exposta, colocada em evidência — há uma expectativa de leitura na fotografia de Ghirri que conta com esse reconhecimento.



Figura 66 – Imagem do filme *Movimentos noturnos*.
FONTE: *print screen* do filme.

O cinema de Reichardt, diferentemente, por sua forma narrativa minimizada e por sua proximidade pragmática à temporalidade como vivida por esses personagens geralmente comuns e contemporâneos, tende a ser lido como um cinema realista — um cinema, portanto, em que a coexistência entre um mundo dado e um mundo mobilizado por agências subjetivas não é tão tensiva quanto é, por exemplo, na fotografia de Ghirri. Em *Movimentos noturnos*, essa leitura é transtornada a partir do momento em que a forma visual de Reichardt parece ter dificuldade de encontrar esse mundo dado, a materialidade desse mundo sobre o qual tantos discursos no filme se afirmam. A construção de cena de Reichardt vaga hesitante: dos movimentos da represa até o campo contemplado, do cotidiano de corpos humanos, habitando espaços humanos (FIG. 66), aos corpos não humanos, em risco, prejudicados pela ação humana. Aquilo que está dado de um objeto-mundo, como um domínio distinto do sujeito-mundo, é aqui, como em Ghirri, inapreensível por si só. Para o vislumbrar, é preciso se colocar diante de um *continuum* hesitante e de sua ambígua materialidade.

Night moves, o título original do filme, refere-se ao barco que os personagens compram para colocar em execução os seus planos. Ao trazer o barco, a personagem Dena (Dakota Fanning) afirma que havia outras opções onde ele foi comprado, com outros nomes, como *Gone Fishin'*, *Wet Dream*, *Makin' Waves*, *Reel Wild*, *Jamaican Me Crazy* e *Gone with the Wind*. Dena zomba desses nomes e, simultaneamente, de uma cultura de domínio sobre a natureza que está implicada na nomeação desses objetos. O *Night Moves* em si, no entanto, é

o mais próximo que podemos ver da materialidade do que os personagens estão planejando. Enquanto a extensão das consequências que seus planos terão para o funcionamento da represa nunca fica clara — e é até bem menos perceptível os benefícios que eles estão trazendo contra a crise ecológica —, entendemos que faz parte do plano que aquele barco exploda nas proximidades da represa. Ao lidar com a natureza defendida por seus personagens como um objeto de ontologia pouco confiável, Reichardt recorre ao mundo dado como esse de corpos em movimento (ou em um movimento interrompido) com que nos deparamos no decorrer do filme: o barco, a corça, os próprios atores-personagens.

Esse é um dos caminhos pelo qual podemos pensar a operação desse *continuum* no cinema de Reichardt como um todo. O objeto-mundo com que ela lida não é tanto a imagem representativa dos EUA hoje (como uma exposição realista da precariedade contemporânea na comunidade estadunidense) quanto os corpos que habitam essa imagem. Discutindo *Wendy and Lucy*, Elena Gorfinkel (2012) refere-se à experiência de fadiga que é incorporada pelos corpos do cinema contemporâneo: corpos que esperam, que caminham sem rumo e que encenam uma determinada relação com o espaço, uma relação (no caso do cinema de Reichardt) de precariedade.

Essas considerações não nos servem para recusar a materialidade dos espaços estadunidenses que aparecem no cinema de Reichardt, mas para pensá-los também como encenação — para pensar a operação realista de seu cinema como uma encenação do trajeto de corpos sobre esse espaço. É a isso que sempre voltamos quando reivindicamos os espaços do cinema de Reichardt como paisagem: não se trata do aparecimento cinematográfico de lugares reais, mas da representação encenada e subjetiva desses lugares, que compartilha de um domínio ficcional comum a outras representações, constituindo, assim, parte do arquivo de uma cultura visual acerca dos espaços estadunidenses, em diálogo e tensão com as outras paisagens que constituem esse arquivo.

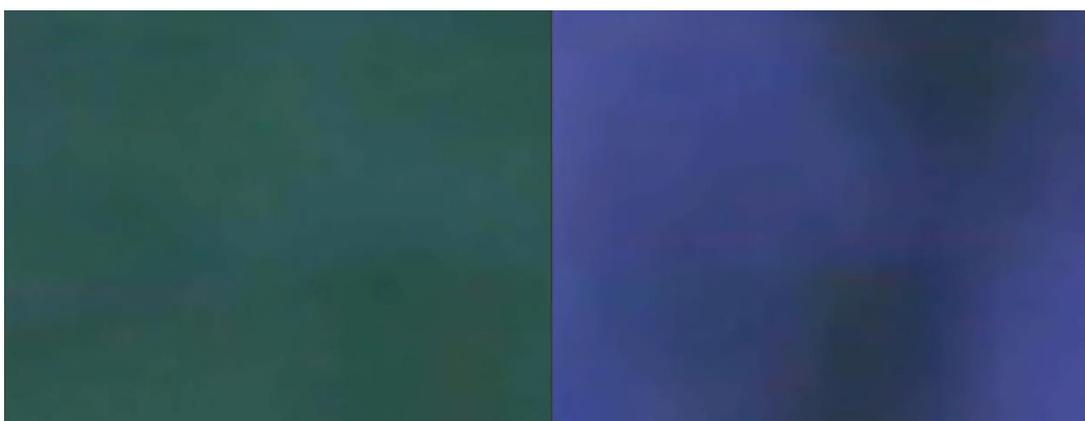
Em outro sentido, este mais próximo à ideia de Ivakhiv (2013, p. 11), a paisagem e o cinema, ambos funcionando como objetos midiáticos, produzem um mundo “que vemos e escutamos; que estabelece uma série de relações de ver e ser visto, escutar e ser escutado; sentir e ser sentido. No processo, nos contando o que ver, escutar e sentir *são*”. Considerando, ainda a partir de Ivakhiv (2013, p. 11), a materialidade da paisagem para o cinema, temos o entendimento não de uma realidade capturada pelo filme (ou vazada a ele), mas de uma

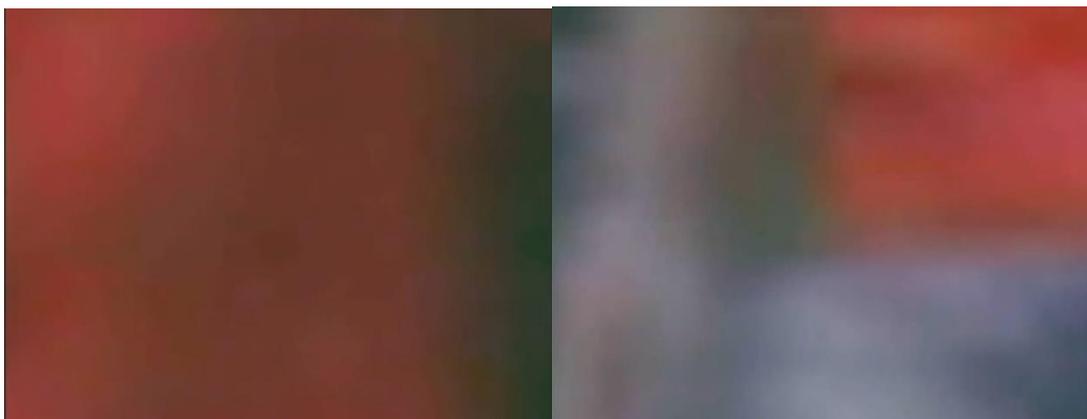
distribuição formal de espaços e objetos que monta “um ‘pano de fundo geográfico’ de relações entre os lugares que mostra e os movimentos e distâncias entre eles”.

A espacialidade do cinema de Reichardt, portanto, não está restrita ao contexto específico de sua relação com a cultura visual estadunidense. Como paisagem, como materialidade midiática, o seu cinema também age afetivamente para fora desse contexto. Em outras palavras, o cinema de Reichardt produz uma espacialidade que, embora se refira às diversas espacialidades estadunidenses, à geografia e à distribuição histórica dos espaços no país, está além de um registro desses espaços.

Como essa outra espacialidade produzida, uma espacialidade fílmica e midiática, relaciona o reconhecimento de especificidades históricas, geográficas e ecológicas da materialidade que é filmada a uma nova materialidade afetiva, aquela do mundo fílmico produzido, a materialidade da paisagem? Esta é a pergunta final desta dissertação, uma pergunta que reformula, de certo modo, a relação entre Reichardt e outras espacialidades da cultura visual estadunidense — uma relação que, até este capítulo, estávamos estabelecendo e fortalecendo. Mas é um questionamento necessário para reivindicação dos espaços no cinema de Kelly Reichardt como paisagem, entendida como superfície midiática. Para contemplar esse questionamento, recorro ao último filme da cineasta que será analisado por esta dissertação: o seu curta-metragem *Travis* (2004).

5.2 Espaços afetivos, espacialidades midiáticas





Figuras 67, 68, 69 e 70 – Imagens do filme *Travis*.

FONTE: *print screens* do filme⁶⁴.

Travis, um dos dois curtas-metragens que Kelly Reichardt dirigiu entre o média-metragem televisivo *Ode* e o longa-metragem *Antiga alegria*, apresenta uma sequência audiovisual colorida com contrastes mínimos acompanhada por uma fala que se repete, tirada de um depoimento à rádio de uma mãe que teve o filho morto na Guerra do Iraque. Este é o primeiro filme de Reichardt a lidar diretamente com o contexto de austeridade e precariedade relacionadas às ações de Estado do governo de George W. Bush, o que volta a acontecer nos longas-metragens *Antiga alegria*, *Wendy and Lucy* e, como se sugere em várias leituras do filme, *O atalho*. O texto repetido, a fala misturada à trilha sonora de Ira Kaplan (composta por sons de guitarra que também se repetem), diz:

Ah meu Deus, ah meu Deus. Você tem que jurar pra mim, jurar pra mim, que nada vai acontecer, eu tenho que realmente acreditar. Fomos nessa premissa, se é isso que aconteceu. Então ficamos esperando e ficamos esperando até você perceber... (tradução nossa⁶⁵).

Eventualmente, a imagem, que é abstrata na sugestão do objeto representado, apresenta contornos que nos permitem identificar uma figura humana, ainda que disforme na materialidade em que está representada (FIG. 67 a 70). É tão difícil apreender essa figura humana na imagem quanto a fala dessa mãe, que interrompe a si mesma antes do fim de cada frase, em repetição constante, com pequenas variáveis (algumas das repetições acrescentam algo, como: “Não, não há razão para você me dizer para que veio, quando só há uma razão para ter vindo”; “E eu imaginei que em um momento ele soube, por só um segundo”; e “Eu acreditava que tinha a ver com dólares e centavos”).

⁶⁴ Filme disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Mz_2pJ0yjhY >. Data de acesso: 20 de dezembro de 2018.

⁶⁵ No original: “Oh my God, Oh my God. You have to swear to me, swear to me that nothing will happen. I have to truly believe that. I went in on that premise if that’s what it was. And then we just kept waiting and kept waiting and then you realize...”.

Reconhecemos, com facilidade, que *Travis* compartilha de um sentido comum com os filmes narrativos de Reichardt: temos aqui uma promessa de comunidade que se revela não apenas desapontante, como trágica. Destaco, no entanto, como o filme compartilha também, com os outros filmes de Reichardt, de um modo de apresentação dessa precariedade. Fusco e Seymour (2017, p. 65) apontam as técnicas narrativas, visuais e sonoras reivindicadas por Reichardt para sugerir uma duração opressora à experiência dos seus personagens e a incapacidade deles de deixar aquele contexto — a contagem dos dias em *River of grass*; as badaladas em *Antiga alegria*; a conta do dinheiro que resta no caderno da protagonista em *Wendy and Lucy*; e o fim dos suprimentos dos colonos em *Antiga alegria*. As autoras não mencionam *Travis* nesse momento, mas este é o filme em que o que está sugerido nessa observação se faz mais presente. *Travis* funciona como a materialização de uma experiência da qual a sua principal personagem, a mãe, não consegue escapar, presa em uma repetição da experiência — em que algumas das falas usadas para expressar sua dor persistem, e outras variam — e diante de uma imagem que nunca toma uma forma reconhecível. *Travis* se adequa, assim, também ao conceito de duração incorporada de Gorfinkel (2010), que Fusco e Seymour (2017, p. 65) recuperam nessa leitura, com a voz dessa mãe materializando um corpo cansado e a fadiga provocada por uma experiência que não parece ter fim.

Aqui nos aproximamos mais firmemente do reconhecimento de produções afetivas do cinema de Reichardt. Até aqui, nós distinguimos a ontologia da paisagem, como produção midiática, de uma ontologia do mundo. Ivakhiv (2013, p. 12), no entanto, provoca-nos a aproximar a ontologia do cinema da ontologia do mundo. Não vamos nos engajar totalmente nessa provocação; esta dissertação, afinal, pretende reiterar a ontologia da paisagem como uma representação midiática e um objeto ficcional. Mas encontramos, na correlação proposta por Ivakhiv, também outro modo de pensar a materialidade cinematográfica como uma agenciada por processos relacionais, encontros e eventos — ou seja, uma materialidade afetiva.

Tomamos aqui o conceito de afeto a partir de Giuliana Bruno (2014), para quem o afeto aparece em uma dimensão de espacialidade. Segundo Bruno (2014, p. 18), o movimento que se desdobra a partir do desenho do espaço “dirige nossos modos sensíveis de habitar o mundo material”. A paisagem, para Bruno (2014, p. 18-19), estaria inscrita nesse movimento tanto no reconhecimento de uma tomada de lugar do afeto quanto no desdobramento do lugar *como* afeto. Isso se torna particularmente importante, no cinema de Reichardt, à medida que o *lugar* se diferencia como “um conjunto específico de interrelacionamentos entre processos

culturais, políticos, sociais, econômicos e ambientais” (ROSE, 2013) — e é justamente nesse desdobramento do lugar como afeto que será produzida a paisagem. Em outras palavras, “lugares e afetos são produzidos em conjunto, no movimento de uma projeção superficial entre interior e exterior, ou de uma paisagem” (BRUNO, 2014, p. 19).

No entendimento de que as imagens são produzidas afetivamente — a partir de uma superfície midiática a que Bruno se refere como paisagem —, há uma autonomia estabelecida em relação à narrativa. Pensar o afeto como uma dimensão autônoma, no entanto, seria pensá-lo não como incompatível com a narrativa, mas distinto da sua produção simbólica, algo que Mariana Cunha (2018) desenvolve em sua análise do filme *O lixo e o sonho* (dir. Lynne Ramsay, 2018) a partir de autores como Gilles Deleuze e Anne Rutherford, que consideram a produção de imagens afetivas na especificidade cinematográfica.

Operando como superfície midiática, a produção afetiva da paisagem se distingue, assim, dos reconhecimentos de lugares histórica e geograficamente específicos. Mas, ao mesmo tempo, não se opõe a esse domínio de reconhecimento e leitura. Se considerarmos as imagens de *Travis*, como consideramos com mais facilidade a dos outros filmes de Reichardt, como uma paisagem produzida (por sua materialidade como superfície midiática), somos confrontados com essa dupla relação perceptiva: um entendimento simbólico e um efeito afetivo.

O reconhecimento dessa dualidade entre o sensível e o sentido, como é algo já extensivamente estabelecido no domínio interpretativo da Comunicação e da Estética⁶⁶, não configura uma nova leitura para o objeto midiático e tampouco para o cinema de Reichardt, como esta pesquisa foi desenvolvida, desde o princípio, a partir deste entendimento (que aqui apresentamos, com um aporte teórico específico, na introdução e no primeiro capítulo). O que é preciso destacar de *Travis*, no entanto, é a produção de uma paisagem a partir de imagens que não tomam uma forma representativa cognoscível.

Escolher falar de *Travis* em um capítulo que pretende discutir o cinema de Reichardt para além do contexto de espacialidades estadunidenses se revela problemático uma vez que reconhecemos, na espacialidade produzida de *Travis*, em sua particularidade histórica e geográfica, algo específico da contemporaneidade estadunidense — o trauma da chamada guerra ao terror, que se estende temporalmente desde o início do milênio, há, pelo menos, três

⁶⁶ Entre os autores que desenvolvem esse reconhecimento estão Jacques Rancière (2008), Hans Ulrich Gumbrecht (2010) e Giorgio Agamben (2015).

presidências. Mas o que se reivindica aqui é, antes disso, o reconhecimento de uma produção de espacialidade em *Travis* e, conseqüentemente, uma paisagem, no cinema de Reichardt, que não esteja atrelada apenas a um padrão representativo dos espaços do país.

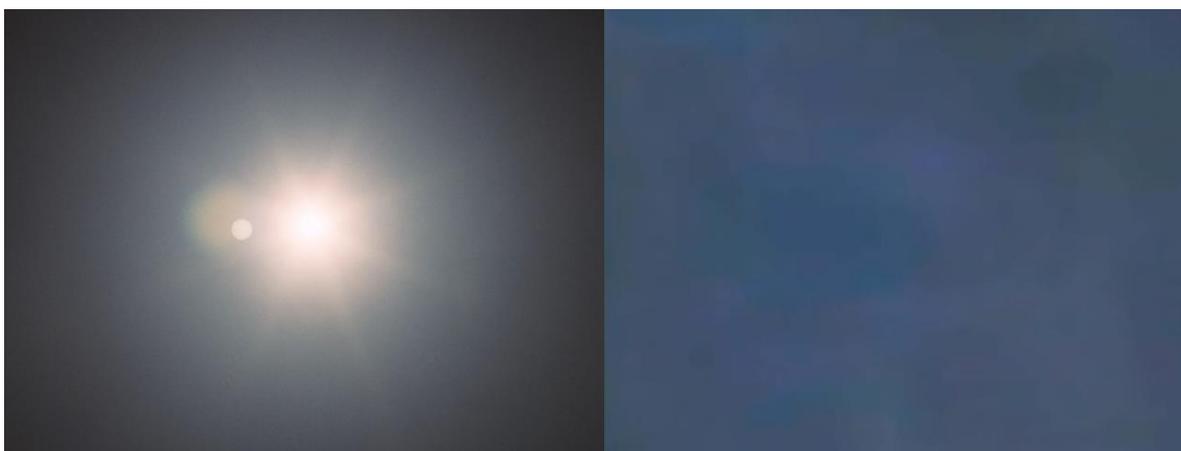
Em que sentido podemos afirmar que *Travis* se constitui como uma das paisagens apresentadas pelo cinema de Reichardt? Primeiramente, é preciso voltar a assumir um entendimento da paisagem como um fenômeno que não seja estritamente visual, mas parte de uma composição midiática do audiovisual, de uma materialidade midiática e de uma superfície de produção afetiva em que a experiência imagética não se distingue da experiência sonora.

Na concepção de Bruno (2014), bastaria reconhecer *Travis* como filme, como uma superfície midiática, para reconhecê-lo como paisagem. O que buscamos, a partir da autora, no entanto, é conceber a produção afetiva do filme como simultânea à produção de um lugar. Para Bruno, a simultaneidade da produção de afetos e produção de uma espacialidade (a que ela se refere também como *lugar* pela produção sensível de um dentro e fora, interno e externo a partir do movimento e do *desdobramento* dessa espacialidade) é um fenômeno dado da materialidade midiática. Quando *Travis* dá uma forma midiática à experiência da mãe que perdeu o filho, o filme já está produzindo, ao mesmo tempo, uma relação afetiva e uma espacialidade. Mas qual é a forma que essa espacialidade toma? Como podemos lê-la?

Travis se apresenta de duas maneiras. Primeiramente, como um material abstrato montado a partir de registros fragmentados, seja porque a imagem está excessivamente ampliada, tem baixa resolução e possui mínimo contraste ou porque a fala dessa mãe não está completa no filme, interrompendo-se e se repetindo, sem nunca alcançar um *todo* — uma unidade que nunca se apresenta nessa materialidade midiática. Depois, como uma produção contextualizada por artifícios textuais e interpretativos extramidiáticos: a sonora do filme é tirada de uma entrevista de uma mãe que perdeu o filho na guerra, o filme foi produzido durante o governo Bush por uma cineasta que frequentemente se refere, em seus filmes, às políticas de austeridade e à falta de solidariedade do Estado e dentro de um contexto em que a precariedade provocada pela iniciativa imperialista estadunidense passa a ser amplamente reconhecida — pela imprensa, pelas demais produções midiáticas hegemônicas e pelos próprios representantes do Estado, como aponta David Harvey (2003) no livro que publicou ao início da Guerra do Iraque.

A espacialidade de *Travis*, e o afeto que é simultaneamente produzido na constituição dessa espacialidade, incorpora essa dupla experiência com a materialidade do filme, uma que não toma forma representativa cognoscível e uma de reconhecimento histórico e geográfico. Desse modo, a contextualização do filme à espacialidade estadunidense a que ele se refere — o espaço da experiência de dor, luto e precariedade dessa mãe — só se dá em uma disrupção da expectativa representativa desses espaços. Em outras palavras, a paisagem do filme só se apresenta como uma espacialidade estadunidense ao se apresentar também como uma imagem que não toma forma reconhecível e uma voz trêmula que repete frases descontextualizadas. Da mesma maneira, essa paisagem só se apresenta como abstrata, em sua materialidade formal, ao se apresentar também como um espaço de especificidade histórica e geográfica que podemos reconhecer.

Em *Travis*, estamos diante de uma materialidade midiática mais próxima do *vídeo*. Sugerimos isso hesitantemente⁶⁷, mas o considerando a partir da produção de uma materialidade afetiva mais experimental e distanciada do domínio representativo-mimético. Este não é o único filme de Reichardt, no entanto, a apresentar uma paisagem ou uma superfície midiática que rompe com a expectativa de representação dos espaços estadunidenses. Essa mesma operação é levada adiante em *Ode*, também uma imagem sem claros contrastes, de baixa qualidade, produzida a partir de artifícios televisivos, apresentada por uma narração frequentemente excessiva e também, como em *Movimentos noturnos*, sugerindo uma natureza que só se apresenta pelo reconhecimento dos artifícios de encenação (midiáticos e discursivos).



Figuras 71 e 72 – À esquerda, imagem do filme *O atalho*; à direita, imagem do filme *Travis*.

⁶⁷ Na página do filme no IMDb, ele é descrito como um *video short*. Já Fusco e Seymour (2017) referem-se a ele apenas como curta-metragem. A página do filme no IMDb está disponível em: < https://www.imdb.com/title/tt0979953/?ref_=nm_flmg_dr_5 >. Data de acesso: 22 de dezembro de 2018.

FONTE: *print screen* dos filmes.

Mesmo quando o artifício representativo de Reichardt se aproxima de uma iniciativa mimética, como em *O atalho*, em que a cineasta (em GILBEY, 2011) declaradamente procura se aproximar da experiência de estar no Oeste para aquelas mulheres, buscando a repetição continuada do trabalho e da caminhada, a encenação de corpos cansados e a materialidade mesma de uma experiência extramidiática (um céu que a luz do sol não nos permite vislumbrar, a escuridão da noite, a claustrofobia de um trecho de terra igual ao seguinte, da proximidade dos arbustos secos e da visão limitada), os procedimentos formais adotados para representar essa experiência acentuam não um realismo, mas um determinado aparecimento midiático desses espaços e corpos. Quando, por exemplo, as personagens olham para o céu, insistindo em contemplar esse espaço que não pode ser contemplado, o céu que nos aparece, na iniciativa do filme de nos aproximar de uma produção afetiva da duração daquela caminhada, não é o céu simbólico do faroeste, facilmente reconhecido como tal em sua produção mimética e alegórica, mas uma superfície midiática de luz e cor (FIG. 71 e 72), mais próxima da imagem indefinida (e não menos atordoante) do azul de *Travis* (que pode ser o céu tanto quanto qualquer outra coisa).

O cinema de Reichardt pode assim ser descrito de forma aproximada a como Slavoj Žižek (2009 apud IVAKHIV, 2013, p. 16) descreve a forma cinematográfica de Andrei Tarkovsky, em que os personagens entram no domínio dos sonhos “ao se engajarem em uma relação intensa com a realidade material”. Diferentemente de Tarkovsky, no entanto, o engajamento com as materialidades do mundo e o reaparecimento destas como materialidades midiáticas, em Reichardt, não leva os personagens ao domínio do sonho, mas a um corpo em transe pela repetição e duração do trabalho, da caminhada e da sua experiência de austeridade e precariedade como um todo.

Travis também produz esse corpo em transe: a voz exausta de uma mãe presa a um quadro que também parece dar repetidas voltas em torno de uma imagem que não toma uma forma representativa reconhecível. A materialidade midiática de Reichardt, em *Travis* ou em sua filmografia narrativa, necessariamente, desse modo, produz uma leitura contextual para a experiência da contemporaneidade estadunidense. Seja pelo engajamento com as materialidade do objeto-mundo na criação de sua própria materialidade midiática ou seja pela produção desse corpo em transe, o cinema de Reichardt lida formalmente com a criação de uma espacialidade que é tão midiática quanto geográfica, histórica, ecológica e cultural.

Se a espacialidade que Reichardt produz é uma especificamente estadunidense ou não, dependerá das diferentes noções de nacionalidade a partir das quais essas paisagens serão lidas. Concluindo o capítulo sobre *O atalho*, Fusco e Seymour (2017, p. 71), por exemplo, diferenciam o filme de outros faroestes revisionistas, como *Homem morto* (dir. Jim Jarmusch, 1995), *Meu ódio será sua herança* (dir. Sam Peckinpah, 1969) e *Dança com lobos* (dir. Kevin Costner, 1990), entendendo que esses filmes, apesar de reconhecerem o processo de colonização como tal, constróem uma imagem que afirma a colonização branca como inevitável. Para Jonathan Raymond (apud FUSCO e SEYMOUR, 2017, p. 78), roteirista do filme, é óbvio: a continuidade de *O atalho* implica na chegada dos colonos ao Oregon e na dizimação dos indígenas. Mas a paisagem para que *O atalho* se abre ao fim do filme é, para Fusco e Seymour (2017, p. 71), mais paradoxal, “impregnada de pavor e incerteza”. Se a espacialidade aqui produzida recusa a certeza da colonização, pode ela ainda ser compreendida dentro de um entendimento do país?

Dois modos distintos, mas não incompatíveis entre si, de entender a relação dos filmes de Reichardt com o espaço extramidiático estadunidense aparecem aqui. Podemos, de um modo, entender a filmografia de Reichardt como dialogando textualmente com a formação social e histórica do país, ou seja, com um entendimento discursivo do que o país *é* e o que representa. De outro modo, podemos pensar que o cinema de Reichardt se apresenta por uma superfície midiática que está produzindo, ela mesma, uma espacialidade (noções afetivas de dentro e fora, habitação e desabitação, pertencimento e estranhamento) a partir das materialidades midiáticas (a voz de uma mãe tirada de uma entrevista de rádio, por exemplo) e extramidiáticas do país.

Em qualquer uma dessas leituras, a noção de uma paisagem especificamente estadunidense é frágil e problemática. Seria *Travis* um filme mais distante das materialidades extramidiáticas do país se a entrevista fosse produzida no México ou na Europa, mesmo que o trauma, a Guerra e o contexto de precariedade relacionado à iniciativa imperialista sejam também materialidades estadunidenses? Se formos mais longe, podemos ter essa experiência de precariedade produzida historicamente na colonização e no contexto de austeridade neoliberal também como uma experiência especificamente estadunidense?

O conceito de *lugar* é um mais habituado a lidar com esse tipo de problemática, o reconhecimento da distância entre a representação e o espaço extramidiático que é representado — isto é, a fabricação de lugares a partir de outros lugares (também estes

fabricados). No texto “When the set becomes permanent: the spatial reconfiguration of Hollywood North”, por exemplo, Aurora Wallace (2011) lida com o crescente interesse de Hollywood por locações no Canadá para representar cenários de Nova York a Pequim. O que nos interessa, no entanto, não é uma relação de fidelidade produzida entre a representação e o que ela representa, mas considerar o espaço extramidiático como parte constituinte da ontologia do espaço midiático, como parte do que constitui sua materialidade e, conseqüentemente, sua produção de espacialidade. Nesse caso, a especificidade estadunidense não é dada materialmente, mas por uma iniciativa de leitura, pelo modo como reconhecemos histórica e geograficamente as materialidades tanto midiáticas quanto extramidiáticas. Além das especificidades históricas e geográficas, porém, que outras materialidades extramidiáticas mobilizam as materialidades midiáticas de Reichardt?

Gorfinkel (2012) compara os filmes *Wendy and Lucy* e *Rosetta* não pelas especificidades geográficas e históricas que esses filmes trazem adiante, mas por um reconhecimento da encenação dos corpos: corpos de mulheres, de trabalhadores, corpos cansados e à deriva, corpos que habitam uma experiência de precariedade. Não é aqui uma novidade que os corpos encenam uma relação com o espaço. Já discutimos, nesta dissertação, a partir de Grosz (1992), a subjetivação da cidade no corpo e a inscrição desse corpo no espaço da cidade (cidade aqui entendida como um conceito mais amplo para espacialidades extramidiáticas, envolvendo, assim, também o campo).

Esses corpos, porém, também são produzidos a partir das especificidades históricas e geográficas, o que não nos tira do que já foi considerado anteriormente. Além disso, se partimos do princípio, como fazemos, de que essa “cidade” é subjetivizada no corpo, então reconhecemos que esse corpo que se encena no espaço midiático é necessariamente um corpo agenciado por especificidades históricas e geográficas, além de, evidentemente, por como essas especificidades constróem relações de gênero, classe, raça e nacionalidade e por como essas relações definem modos de habitação e pertencimento no espaço. Isso, ainda mais, é algo que pode ser dito de qualquer *corpo*, ou seja, de qualquer materialidade extramidiática que é agenciada midiaticamente.

Quando estamos chegando ao final de *Travis*, enquanto a voz da mãe que perdeu o filho soa cada vez mais cansada, e o quadro da imagem mostra apenas um azul oscilante, ela diz uma nova frase (uma das já esperadas variações): “Sabe, a guerra é uma grande bagunça”. Pouco tempo depois, na oscilação daquele imagem (FIG. 73), aparece um rosto (ainda com

mínimo contraste, mas claro o bastante para ser facilmente reconhecido como um rosto). “Ai meu deus, ai meu deus”, repete a voz da mãe, na mesma gravação. A pronúncia do seu lamento, antes desesperada, agora é deslocada para um lugar de calma da transe, como se, no reconhecimento do rosto, ela aceitasse de algum modo a continuidade e a repetição do martírio — ou meramente porque, habitando essa eterna repetição, a experiência oscila do desespero da dor para o cansaço e a exaustão.

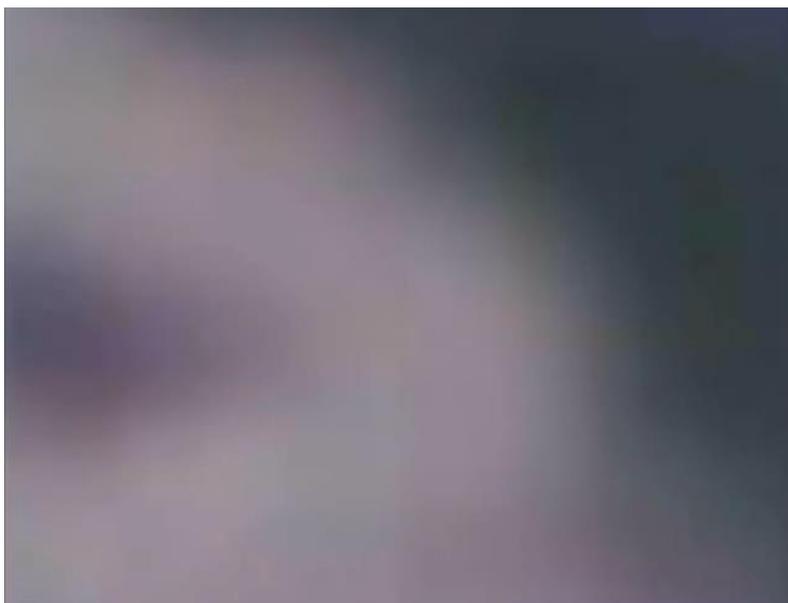


Figura 73 – Imagem do filme *Travis*.
FONTE: *print screen* do filme.

Esse rosto que *mal aparece*, uma superfície midiática malformada, agencia uma mudança na experiência de transe da mãe. Esse aparecimento midiático do rosto, junto com o reconhecimento da Guerra, deslocam o material que já tinha sido apresentado pelo filme (a exclamação “Ai meu deus, ai meu deus” que sempre abre a fala da mãe) para outro contexto midiático, agenciando assim outra materialidade afetiva. Para Bruno (2014, p. 27), a arquitetura da superfície constitui uma “habitação transitória” — uma consideração que pode ser feita à experiência sensível com a materialidade midiática (de habitá-la transitoriamente), mas também à própria forma da superfície como uma materialidade de natureza oscilante. Desta maneira, não só os afetos produzidos são inconstantes, como também o é aquilo que constitui a materialidade midiática.

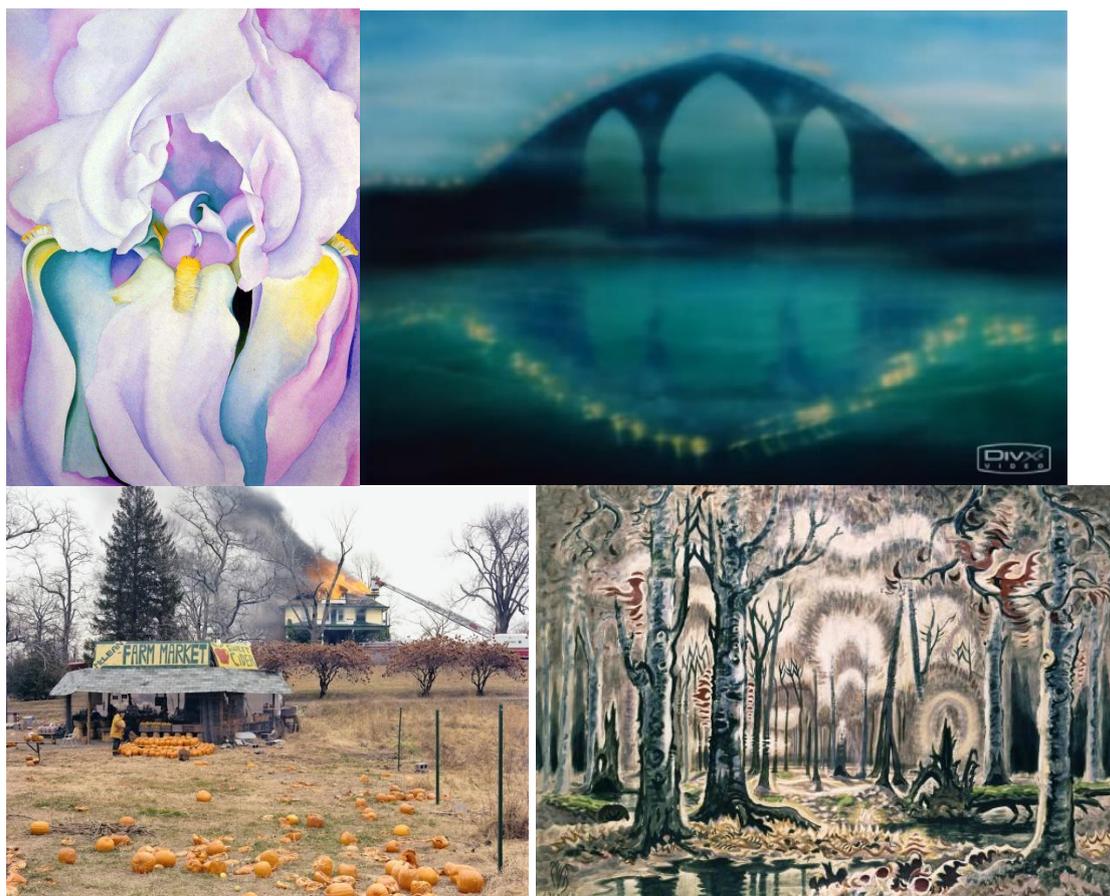
A imagem apresentada em *Travis* é também uma abstração limitada: a forma é descontextualizada do texto, mas o objeto representado é eventualmente sugerido, permitindo que a leitura o recontextualize com outras materialidades midiáticas do filme (como acabamos de fazer aqui com a aparição desse rosto). Essa descontextualização é também o que aproxima

o filme da materialidade das artes visuais não narrativas. Podemos reconhecer, por exemplo, como esse corpo que aos poucos se forma e desforma, entrando e saindo de cena, assemelha-se a representações como as imagens vulvicas de Georgia O’Keeffe (FIG. 74), uma forma sugerida apenas pela ação de um movimento (um movimento que é implícito na superfície midiática estática de O’Keeffe). Somos convidados a ler o mundo de O’Keeffe (a entendê-lo, por exemplo, como uma vulva ou uma flor) ao contextualizar esse movimento quase abstrato.

Uma operação semelhante se dá no longa-metragem de animação *Fantasia* (1940), que se apresenta, inicialmente, por imagens de uma abstração muito limitada⁶⁸, e assume, em seguida, um padrão de representação narrativa e, de toda maneira, bastante convencional (com tiradas cômicas, personagens e situações reconhecíveis). Quando cai a noite na apocalíptica sequência *Night on the bald mountain*, no entanto, o mundo é reconstruído de novo em abstração: ao tocar *Ave maria*, o filme se permite mais uma vez se descontextualizar da narrativa, entendendo a criação (ou, nesse caso, a recriação) de um mundo como a formação de uma superfície midiática a partir das materialidades de movimento, cor, traços e música (FIG. 75). É nosso testemunho teísta que o filme pede nessa sequência, um momento em que a criação de um mundo midiático é associada à criação do objeto-mundo, como um mesmo processo cosmomórfico.

No próprio cinema de Reichardt, Fusco e Seymour (2017, p. 78) mencionam o pintor Charles Burchfield e o fotógrafo Joel Sternfeld como as influências declaradas da diretora para a sua construção de paisagens (FIG. 76 e 77). A referência é interessante no que nem Sternfeld e muito menos Burchfield (que morreu em 1967) representaram, em suas paisagens, a contemporaneidade estadunidense que tanto interessa a cineasta. Ainda assim, é possível reconhecer os arbustos próximos, um solo infértil e os tons de marrom que ela traz das espacialidades oitentistas de Sternfeld e de um espaço mágico, fora da realidade, de Burchfield. A própria espacialidade do mundo de Reichardt, assim, é criada também dentro de um contexto de outras espacialidades midiáticas, recontextualizadas na construção de seu mundo fílmico.

⁶⁸ Refiro-me a essa abstração como limitada porque ela nos é introduzida, pelo texto do filme, já como formas e cores associadas à trilha sonora de música clássica, o que percebemos a partir da primeira sequência musical, *Toccata and fugue in D minor*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=a1z12_Ps-gk >. Data de acesso: 24 de dezembro de 2018.



Figuras 74, 75, 76 e 77: Acima à esquerda, a pintura *Light of the Iris* (1924), de Georgia O’Keeffe; acima à direita, imagem da sequência da *Ave Maria* no filme *Fantasia* (1940). Abaixo à esquerda, fotografia de Joel Sternfeld, tirada no estado de Virginia, em 1978; abaixo à direita, pintura *Song of the Redbird* (1917), de Charles Burchfield.

FONTES: Artlistr⁶⁹, YouTube⁷⁰, British Journal of Photography⁷¹ e Burchfield Penney Art Center⁷².

Essa operação de recontextualização de imagens descontextualizadas, que é feita evidente quando trabalhamos com esses objetos, é um trabalho de leitura muito próximo do que foi levantado por esta dissertação: mudar os objetos de lugar, colocá-los em proximidade a objetos mais distantes (histórica e contextualmente), montar nossa comparação de um certo modo para que pudéssemos visualizar, nesse caminho por entre as imagens, a formação diversa de uma paisagem dentro da cultura visual estadunidense. As especificidades históricas e geográficas de que tratamos aqui, assim, não se formam como um imperativo de leitura, mas como uma busca dessa reorganização e montagem.

⁶⁹ Disponível em: < <https://artlistr.com/georgia-okeeffe-8-interesting-facts/> >. Data de acesso: 24 de dezembro de 2018.

⁷⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8xXkB-ncF2g> >. Data de acesso: 24 de dezembro de 2018.

⁷¹ Disponível em: < <https://www.bjp-online.com/2017/02/sternfeld/> >. Data de acesso: 25 de dezembro de 2018.

⁷² Disponível em: < <https://www.burchfieldpenney.org/general/ceb-in-his-own-words/article:04-01-2016-12-00am-charles-burchfield-em-journals-em-april-1-1915/> >. Data de acesso: 25 de dezembro de 2018.

Essa recontextualização está implicada no reconhecimento da paisagem como superfície midiática, no reconhecimento da produção de uma superfície midiática como um processo cosmomórfico, de criação de mundo, e, finalmente, no reconhecimento de nossa habitação afetiva desse mundo. Ao contextualizar o cinema de Reichardt em um espaço de especificidade histórica e geográfica, nós buscamos aqui o que Ivakhiv (2013, p. 70) refere-se como a dimensão geomórfica do cinema, “a ontologia territorial que é subjacente ao mundo de cada filme”.

Neste capítulo, buscamos apresentar uma materialidade para o cinema de Reichardt que considere a produção afetiva dos corpos em cena e, assim, reconhecer uma superfície midiática que não se limite à representação realista de um contexto geográfico e histórico, mas que se envolve na criação de um mundo midiático. É evidente que a criação do mundo midiático de Reichardt passa necessariamente por essa dimensão geomórfica e pelas especificidades históricas e geográficas que serviram como nossa base de leitura nos capítulos anteriores, mas nos atentamos aqui para a criação de uma forma afetiva dessa materialidade que não esteja tão próxima da expectativa de representação realista dos espaços cênicos.

Dessa maneira, o cinema de Reichardt nos apareceu, nesse capítulo, primeiro pelo reconhecimento de seus procedimentos midiáticos e frustração de uma expectativa realista; e depois, pela qualidade afetiva (deslocada da narrativa) dos corpos em cena. *Travis*, no entanto, aparece como essa espacialidade afetiva descontextualizada de qualquer narrativa, mas também como uma materialidade de especificidades históricas e geográficas que agenciam a sua produção afetiva.

Não estamos aqui argumentando pela inevitabilidade de reconhecimentos históricos e geográficos, mas pelo modo como estes também agenciam a superfície midiática de Reichardt e sua produção do sensível. A materialidade midiática, afinal, não é uma materialidade deslocada de toda ordem simbólica e de sentido, mas, pelo contrário, atravessada, como todo corpo, por determinados reconhecimentos extramidiáticos.

A paisagem se apresenta aqui como esse fenômeno midiático atravessado por experiências, reconhecimentos e agências extramidiáticas. No cinema de Reichardt, esse agenciamento acontece na relação entre a materialização do seu cinema como superfície midiática e os lugares a que ele se refere (seja o Oregon, o Noroeste Pacífico, o país como um todo, ou determinadas relações de gênero, classe e raça). Construída midiaticamente também a partir do que não é midiático, a paisagem do cinema de Reichardt cria imagens de habitação

e desabitação, pertencimento e estranhamento, que atravessam a sensibilidade de uma comunidade nacional e volta a organizá-los dentro de uma outra possibilidade. Como o corpo cayuse que se afasta ao final de *O atalho*, o cinema de Reichardt reescreve a espacialidade estadunidense, e sua recriação nos abre para um caminho de incerteza, insegurança e imprópria esperança.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, buscamos analisar o cinema de Kelly Reichardt não como um objeto isolado dentro do arquivo da cultura visual estadunidense, mas como uma filmografia que estabelece uma relação de leitura e releitura com esse arquivo e que nos apresenta um conjunto de paisagens que respondem às diferentes representações do país por essa cultura visual. Isso se dá tanto pelo interesse do cinema de Reichardt pelas espacialidades contemporâneas dos EUA quanto pela maneira como seus filmes trazem adiante uma revisão política desses espaços — em que um espaço ora lido como um de promessa, fartura e proximidade com a natureza passa a ser lido como um de precariedade, austeridade e lenta violência.

Na introdução desta dissertação, buscamos dispor das ferramentas metodológicas e ontológicas que são utilizadas aqui para a leitura dos espaços e paisagens do cinema de Kelly Reichardt. Começamos, assim, por uma apresentação de seu cinema e dos problemas que ele motiva na sua apresentação do espaço estadunidense. Tentamos recuperar a recorrência e revisão desses espaços do Oeste estadunidense para pensar como esses espaços, em configurações diferentes, mas facilmente identificadas como tal (ou seja, como espaços estadunidenses), repetem-se como representação. Na introdução também estabelecemos nossa proximidade a uma metodologia de cinema comparado: não nos limitamos, portanto, a uma análise do cinema de Kelly Reichardt, mas nos abrimos, junto com o cinema de Reichardt, para o arquivo da cultura visual estadunidense.

Desta apresentação dos problemas, partimos para o primeiro capítulo, “A formação da paisagem”. Em “Considerações ontológicas”, abordamos uma variedade de perspectivas teóricas para a formação da paisagem antes mesmo de seu reconhecimento como gênero pictórico. Entre os autores trabalhados neste momento, estão Jean-Luc Nancy e Tim Ingold. No ponto seguinte, “Metodologias possíveis para uma relação com a paisagem no cinema”, questionamo-nos sobre como operar um reconhecimento e subsequente leitura da paisagem no cinema, confrontando a proposta de Martin Lefebvre para uma leitura interpretativa da paisagem à de Giuliana Bruno, que associa o espaço fílmico ao espaço arquitetônico.

No segundo capítulo, “O transe de caminhada”, partimos da fala de Reichardt (em GILBEY, 2011) em que a cineasta define a ida ao Oeste em seu *O atalho* (2010) como um transe de caminhada. Em “A desapontante promessa”, trabalhamos essa ideia a partir de dois filmes, *The red man's view* (dir. D.W. Griffith, 1908) e o próprio *O atalho*, para entender

como a relação da caminhada com a forma do quadro cinematográfico apresenta uma experiência de deslocamento e habitação. Em “A natureza, a propriedade e o caminho”, buscamos aportes teóricos para pensar uma representação da paisagem estadunidense e sua ambiguidade entre a natureza e a propriedade. Percebemos, então, o *caminho* como um fenômeno que nos ajuda a pensar essa ambiguidade, principalmente a partir do trabalho literário de Henry David Thoreau. Em “Atravessando o espaço”, tentamos conceber como essa ideia do caminho funciona formalmente no cinema de Reichardt a partir dos filmes *Certas mulheres* e *Antiga alegria*. E, em “A comunidade vista pelo caminho”, concluímos o capítulo abrindo as questões a serem trabalhadas no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo, “Paisagem, comunidade e alegria desgastada”, busca pensar como o espaço no cinema de Reichardt se relaciona a uma afeição, nos EUA, por uma paisagem intermediária entre a civilização sofisticada e o espaço selvagem. Em “A síndrome do paraíso”, partimos de uma apresentação da paisagem estadunidense pela série televisiva *Jornada nas estrelas* para recuperar uma idealização bucólica do espaço do país, aplicando esse reconhecimento ao média-metragem *Ode* (dir. Kelly Reichardt, 1999). Em “A continuidade da comunidade estadunidense e o palimpsesto pastoril”, refletimos sobre a manutenção de um ideal da *middle landscape* na paisagem estadunidense, utilizando-nos do texto de *The machine in the garden*, de Leo Marx, e de leituras à obra de Thoreau, abrindo caminho para pensarmos na ideia de um palimpsesto do pastoril, alcançada na contextualização sociopolítica dos espaços em Reichardt por meio de um reconhecimento histórico. Em “Middle landscape e imobilidade”, sugerimos uma leitura do filme *Wendy and Lucy* (dir. Kelly Reichardt, 2008) a partir da ideia desse palimpsesto, focando-nos numa forma da permanência da personagem Wendy em uma cidade do estado de Oregon, de onde tem dificuldade de sair para seguir adiante em sua viagem à procura de emprego no Alaska. Damos, então, seguimento ao capítulo com uma consideração estética à reconfiguração dessa paisagem posta em operação pelo aspecto formal do cinema de Reichardt.

Propomos, para o quarto e último capítulo, “Certas materialidades e outros caminhos”, uma identificação política e formal dos espaços no cinema de Kelly Reichardt para além de um contexto especificamente estadunidense. Para isso, primeiro nos colocamos, em “Natureza como paisagem”, diante do cinema de Reichardt como uma representação da natureza, para além da identificação do país, em uma análise do filme *Movimentos noturnos* (2013) e de seu jogo formal e discursivo com uma apresentação diversa da ideia de natureza. Essa questão motiva uma consideração à materialidade do cinema de Reichardt, em “Espaços afetivos,

espacialidades midiáticas”, a partir da análise do curta-metragem experimental *Travis* (2004), um filme que coloca em cena a paisagem estadunidense sem que ela tome uma forma reconhecível.

Esta dissertação encontra o cinema de Kelly Reichardt em diálogo com as paisagens da cultura visual estadunidense — entendendo que as paisagens apresentadas pela filmografia da diretora, ao mesmo tempo que dão continuidade a espaços conhecidos dessa cultura visual, rompem com alguns padrões formais do modo como são encenados ou expõem aspectos tirados de cena por outras leituras do país (como os efeitos da austeridade econômica sobre a paisagem e a experiência de precariedade daqueles que são marginalizados por ela). Questionamos, então, se essa encenação da paisagem se constitui por uma especificidade do reconhecimento histórico e geográfico do país. Surge, assim, no cinema de Reichardt, uma forte consideração aos atravessamentos de nacionalidade, classe, raça e gênero. Dentre essas, a problemática de gênero pode aparecer com determinada evidência no modo como a diretora (e suas atrizes) encenam a presença do corpo feminino nesse espaço. Escolhi, no entanto, pensar esses atravessamentos identitários e performáticos não a partir da figura autoral de Reichardt (como diretora mulher, branca, estadunidense), mas sim a partir dos corpos humanos e não humanos que se encenam nos seus filmes e a partir da relação que esses corpos estabelecem com o espaço.

Desse modo, por um lado, o reconhecimento dos espaços midiáticos da filmografia de Reichardt passa por um reconhecimento do país (seja pela identificação com outros objetos da cultura visual estadunidense ou por um reconhecimento histórico e geográfico do contexto narrativo e temático em que seus filme se inserem); por outro lado, a redução narrativa do cinema de Reichardt frequentemente permite uma desassociação desse contexto, acentuando determinadas relações afetivas com aquele espaço, em que, por exemplo, os processos de lentidão e o movimento repetitivo do corpo dos personagens no espaço sugerem uma experiência de transe, uma experiência da qual essa paisagem histórica e geograficamente específica termina por participar.

Assim, também recusamos a redução do cinema de Reichardt a uma expectativa realista: o seus espaços são tão encenados quanto outros espaços da cultura visual estadunidense; são todos, portanto, espaços midiáticos, superfícies midiáticas, paisagens. Nós buscamos trabalhar nossa metodologia comparada a partir desse reconhecimento de igualdade dos objetos em seu papel representativo. Por isso, foi interessante buscar como objeto de

análise não apenas os longa-metragens de Reichardt a partir de *Antiga alegria* (mais frequentemente reconhecidos como realistas) como também o média-metragem *Ode* e o curta-metragem *Travis*, filmes que não se apresentam por uma fidelidade na representação dos espaços extramidiáticos.

Partimos aqui, assim, de duas metodologias. A primeira, estabelecida aqui em proximidade ao que é proposto por Marina Souto (2016), é a do cinema comparado, uma metodologia que leva adiante a nossa análise de um objeto de cinema ao fazê-lo compartilhar o espaço de análise com outros objetos do cinema e também objetos fora do cinema — de ressignificar a análise com cada encontro e cada novo objeto, desafiando, assim, nossas certezas sobre a filmografia analisada. A segunda é uma do reconhecimento da paisagem, do reconhecimento do espaço midiático como paisagem e da indiferenciação ontológica dos espaços midiáticos (de modo que um não pode ser mais ou menos real que o outro; ou mais ou menos paisagem) — este procedimento metodológico se fez necessário para que, no nosso exercício comparado, não se criasse uma hierarquia entre os objetos da cultura visual estadunidense.

A metodologia do cinema comparado me permitiu uma construção de análise mais livre no desenvolvimento da pesquisa ao mesmo tempo que dá mais rigor a uma estrutura que, de outro modo, seria tida como ensaística. Juntá-la a uma metodologia de reconhecimento da paisagem resulta em um ponto de partida essencial para os estudos de paisagem, espacialidade e lugar no cinema e na cultura visual. Na pesquisa de doutorado, pretendo continuar trabalhando a partir do cinema comparado e do reconhecimento dos espaços cinemáticos como superfícies midiáticas, ou seja, paisagens.

Vejo a obra de Kelly Reichardt como uma que me permite abrir a pesquisa para o cinema comparado e para esse objeto mais amplo da cultura visual estadunidense enquanto também me permite reconhecer uma ambiguidade nos espaços que representa. Essa ambiguidade se dá entre o reconhecimento desses espaços como superfícies midiáticas e paisagens (representações formais, construções cênicas do espaço) e o reconhecimento das especificidades históricas e geográficas dos espaços extramidiáticos a que esses filmes se referem. O cinema de Reichardt me permite já trabalhar essa tensão no aparecimento midiático dos espaços e pensar como um reconhecimento é sempre construído a partir do outro.

Eu queria estudar a cultura visual estadunidense justamente a partir dessa ambivalência e, através do reconhecimento desta, pensar as possibilidades de construção teórica relativas ao aparecimento midiático de espaços extramidiáticos. Na introdução desta dissertação, mencionei o modo como Rebecca Solnit (2007) descreve uma cena da série de animação televisiva *Papa-Léguas*. Na armadilha do Coiote, uma paisagem é pintada como um outdoor logo antes do fim do caminho. Quando a suposta vítima chega à armadilha, no entanto, ela atravessa por dentro da paisagem pintada. A representação, volto aqui à conclusão de Solnit (2007, p. 22), “torna-se espaço habitável”, e esse gesto de adentrar a imagem, correr em direção à representação, “poderia ser chamado de mudança de identidade, auto-mitologização, autorreflexivo, simulacionista, e um conjunto de outras palavras mais frequentemente associadas com o momento presente”.

A paisagem como artifício é, na cena descrita, duas vezes reivindicada. Primeiramente, o é pela materialidade mesma do objeto, uma animação televisiva destinada ao público infantil que se utiliza do estereótipo do deserto do Oeste estadunidense para construir seu cenário. Depois, é mais uma vez reivindicada pela piada: uma representação dentro de uma representação. Se o Papa-Léguas corre por dentro de uma delas, Rebecca Solnit atravessa a outra, trazendo, em sua leitura do artifício cartunesco, uma consideração à paisagem como um fenômeno político contemporâneo.

No campo do audiovisual, paisagem é espacialidade representada, é uma superfície midiática. A expectativa por um referente não midiático se fragiliza no próprio reconhecimento da formação da paisagem, no audiovisual, como uma produção midiática — é uma representação ambígua, porque prevê uma alienação do seu referente na produção de uma materialidade distinta à dele. Desta maneira, não há um espaço real oculto por trás da paisagem, ela já compõe, em si mesma, um espaço materializado.

Dando continuidade à pesquisa desenvolvida nesta dissertação, pretendo, em meu projeto de doutorado, lidar de forma mais ampla com as reivindicações do espaço pela cultura audiovisual, pensando a relação ambígua entre paisagem, como a produção midiática da espacialidade, e lugar, como espaço cognoscível. Busquei aqui, por toda a extensão da pesquisa de mestrado, fazer também a travessia de Solnit: mergulhar na representação e no artifício para me colocar diante de seu potencial estético-político.

E, se consegui caminhar nesse sentido, é porque o cinema de Reichardt também se abre dessa forma. De suas composições cênicas, se este espaço de conclusão me permite

indicar uma favorita, fico com a imagem do fim da alegria já sugerida pelo título de um de seus filmes: uma esperança que se deixa morrer dentre o verde dos espaços naturais, à grade de um quintal florido, na mesma farta natureza que se busca proteger, apenas para ser parcialmente reencontrada. Em que implica essa esperança imprópria, que aparece ela mesma de volta para os personagens de Reichardt como resultado de sua alegria desgastada? Stephen Meek, personagem de *O atalho*, contempla em parte essa questão quando aponta para a missão dos colonos ora como o resultado de um princípio do caos (e da criação feminina) e ora como a aceitação (e continuidade) de uma narrativa já pré-determinada. Este é um personagem, afinal, mais típico de Reichardt, certo na proclamação de suas filosofias, mas propenso a se perder no caminho. “Posso te falar a resposta”, ele garante a uma descrente Sra. Theterow, que não lhe perguntou nada. “E eu não duvido que o faça”, ela o responde.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 364 p.

ARAÚJO, Alan Campos. Recorrências patéticas cinematográficas nas imagens de fim de mundo. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 41., 2018. Joinville. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: < <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0322-1.pdf> >. Data de acesso: 14 de dezembro de 2018.

ARON, Stephen. The making of the first American west and the unmaking of other realms. In: DEVERELL, William (Ed.). **A companion to the American west**. Oxford: Blackwell, 2004. p 5-24.

AUGÉ, Marc. **Non places**: an introduction to supermodernity. Londres: Verso, 1995. 121 p.

Badlands. [Filme]. Direção de Terrence Malick, produção de Terrence Malick. EUA, 1973. 94 min. color. son.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and simulation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. 164 p.

BROWN, Dee. **O faroeste**. Rio de Janeiro: Record, 1974. 286 p.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Nova York: Verso Press, 2002. 486 p.

_____. **Surface**: matters of aesthetics, materiality, and media. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CAMPBELL, Neil. **Post-westerns**: cinema, region, west. Nebraska: University of Nebraska Press, 2013. 416 p.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013. 188 p.

CASEY, Edward S. **The fate of place**: a philosophical history. Los Angeles: University of California Press, 1998. 479 p.

CASTANHA, Cesar. O transe de caminhada: a experiência do espaço em *The red man's view* e *O atalho*. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40., 2017. Curitiba. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2017. Disponível em: < <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0232-1.pdf> >. Data de acesso: 08 de fevereiro de 2018.

Certain women. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Neil Kopp, Vincent Savino e Anish Savjani. EUA, 2016. 107 min. color. son.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. 313 p.

CLARKE, Donald. Night Moves review: Hitchcock meets the eco-terrorists. **The Irish Times**. Disponível em: < <https://www.irishtimes.com/culture/film/night-moves-review-hitchcock-meets-the-eco-terrorists-1.1909845> >. Data de acesso: 17 de dezembro de 2018.

CRARY, Jonathan. Techniques of the observer. **October**, Cambridge, vol. 45, p. 3-35, 1988.

CUNHA, Mariana. As formas da materialidade: quadro, escala e afeto no cinema de Ramsay. **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 96-112, jan.-jun. 2018.

DORA, Veronica della. Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape and paradox. **GeoHumanities**, vol. 1, n. 2, p. 345-362, 2015.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 327 p.

EISENSTEIN, Sergei M. Montage and architecture. **Assemblage**, Cambridge, n. 10, p. 110-131, 1989.

FUSCO, Katherine; SEYMOUR, Nicole. **Kelly Reichardt**. Urbana: University of Illinois Press, 2017. 139 p.

GANDY, Matthew. Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert. Londres: University College London, 2003.

GILBEY, Ryan. Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching. **The guardian**. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> >. Data de acesso: 08 de julho de 2017.

GORFINKEL, Elena. Exhausted drift: austerity, dispossession and the politics of slow in Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff*. In: LUCA, Tiago de (Ed.); JORGE, Nuno Barradas (Ed.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p 123-136.

_____. Weariness, waiting: endurance and art cinema's tired bodies. **Discourse**, Detroit, vol. 34, n. 2-3, p. 311-347, 2012.

_____ (Ed.); RHODES, John David (Ed.). **Taking place**: location and the moving image. [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GRANT, Paul. Cinema becoming regional, unbecoming cinema. **La furia umana**, n. 23. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/56-archive/lfu-23/345-paul-grant-cinema-becoming-regional-unbecoming-cinema> >. Data de acesso: 10 de janeiro de 2019.

GROSZ, Elizabeth. Bodies-cities. In: COLOMINA, Beatriz (Ed.). **Sexuality & Space**. Nova York: Princeton Architectural Press, 1992. p. 241-254.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. 206 p.

GUNNING, Tom. Landscape and the fantasy of moving pictures: early cinema's phantom rides. In: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). **Cinema and landscape**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. p. 31-70.

GUTIERREZ, Gregorio Martinez; MIRANDA, Luis. The thin red line. Dialéctica en trance. **La furia umana**, n. 10. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/34-lfu-10/469-luis-miranda-gregorio-martin-gutierrez-the-thin-red-line-dialectica-en-trance> >. Data de acesso: 03 de janeiro de 2019.

HARVEY, David. **El nuevo imperialismo**. Madrid: Akal, 2003. 170 p.

HEIDEGGER, Martin. **Poetry, language, thought**. [E-book]. Nova York: Harper Perennial, 2013.

Hell bent. [Filme]. Direção de John Ford. EUA, 1918. 50 min. p. e b.

Il vangelo secondo Matteo. [Filme]. Direção de Pier Paolo Pasolini, produção de Alfredo Bini. Itália, 1964. 137 min. p. e b. son.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimentação, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015. 392 p.

_____. The temporality of the landscape. **World Archaeology**, Abingdon-on-Thames, v. 25, n. 2, p. 151-174, 1993.

IVAKHIV, Adrian J. **Ecologies of the moving image**: cinema, affect, nature. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

KUSHNER, Tony. **Angels in america**. Nova York: TCG, 2003. 289 p.

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. Nova York: Routledge, 2006. 363 p.

LIMERICK, Patricia Nelson. The adventures of the frontier in the twentieth century. In: GROSSMAN, James R. (Ed.). **The frontier in American culture**. Berkeley: University of California Press, 1994. p. 67-102.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

LONGWORTH, Karina. Kelly Reichardt explains “Meek’s Cutoff”, her latest road movie. **SFWeekly**. Disponível em: < <https://archives.sfweekly.com/sanfrancisco/kelly-reichardt-explains-meeks-cutoff-her-latest-road-movie/Content?oid=2181363> >. Acesso em: 08 de julho de 2017.

LUCA, Tiago de (Ed.); JORGE, Nuno Barradas (Ed.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. 353 p.

MACDONALD, Scott. **The garden in the machine**: a field guide to independent films about place. Berkeley: University of California Press, 2001. 497 p.

MARGUILES, Ivone (Ed.). **Rites of realism**: essays on corporeal cinema. Londres: Duke University Press, 2002. 348 p.

MARX, Leo. **The machine in the garden**: technology and the pastoral ideal in America. Nova York: Oxford University Press, 2000. 414 p.

MASOTTA, Cloe. Polvo eres... **La furia umana**, n. 10. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/34-lfu-10/473-cloe-masotta-polvo-eres> >. Data de acesso: 03 de janeiro de 2019.

MCELHANEY, Joe. Terrence Malick: moving beyond the threshold. **La furia umana**, n. 10. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/34-lfu-10/132-joe-mcelhaney-terrence-malick-moving-beyond-the-threshold> >. Data de acesso: 03 de janeiro de 2019.

Meek's cutoff. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Elizabeth Cuthrell, Neil Kopp, Anish Savjani, David Urrutia. EUA, 2010. 102 min. color. son.

MOTTET, Jean. Toward a genealogy of American landscape: notes on landscapes in D.W. Griffith (1908-1912). In: LEFEBVRE, Martin (Ed.). **Landscape and film**. Nova York: Routledge, 2006. p. 61-90.

NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In:_____. **The ground of image**. Nova York: Fordham University Press, 2005. p 51-62.

Night moves. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Saemi Kim, Neil Kopp, Chris Maybach, Anish Savjani e Rodrigo Teixeira. EUA, 2013. 112 min. color. son.

NOVAK, Barbara. **Nature and culture**: American landscape and painting, 1825-1875. 3. ed. Nova York: Oxford University Press, 2007. 296 p.

Ode. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Susan A. Stover. EUA, 1999. 48 min. color. son.

Old joy. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Lars Knudsen, Neil Kopp, Anish Savjani e Jay Van Hoy. EUA, 2006. 76 min. color. son.

PICK, Anat; NARRAWAY, Guinevere. **Screening nature**: cinema beyond the human. Nova York: Bergham Books, 2013.

PRYSTHON, Angela. Una nebbia chiara chiara: paisagem e melancolia em quatro filmes do cinema italiano moderno. In: XXVII Encontro Anual da Compós, 2018. Belo Horizonte. **Anais...** Disponível em: < http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_Z7657FJSIMA5MPOPK2EQ_27_6159_16_01_2018_12_00_46.pdf >. Data de acesso: 20 de setembro de 2018.

PURDY, Jedediah. **After nature: a politics for the Anthropocene**. [E-book]. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. A política da arte. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 45-59, out. 2010.

RHODES, John David. The eclipse of place: Rome's EUR from Rossellini to Antonioni. In: GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). **Taking place: location and the moving image**. [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

ROSE, Gillian. **Feminism and geography: the limits of geographical knowledge**. [E-book]. Cambridge: Polity Press, 2013.

SCHAFER, R. Murray. **Our sonic environment and the soundscape: the tuning of the world**. Rochester: Destiny Books, 1994. 322 p.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Porto Alegre: L&PM, 2002. 116 p.

SHAVIRO, Steven. The new audiovisual image. La furia umana, n. 23. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/56-archive/lfu-23/346-steven-shaviro-the-new-audiovisual-image> >. Data de acesso: 10 de janeiro de 2019.

SILKO, Leslie Marmon. **The turquoise ledge**. [E-book]. Nova York: Penguin, 2010.

SOLNIT, Rebecca. **Storming the gates of paradise: landscapes for politics**. Berkeley: University of California Press, 2007. 416 p.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. 2016. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação Social) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

STOPPANI, Teresa. Unfinished business: the historical project after Manfredo Tafuri. In: RENDELL, Jane (ed.); HILL, Jonathan (ed.); FRASER, Murray (ed.); DORRIAN, Mark (ed.). **Critical architecture**. Nova York: Routledge, 2007. p 22-30.

Teorema. [Filme]. Direção de Pier Paolo Pasolini, produção de Manolo Bolognini e Franco Rossellini. Itália, 1968. 98 min. color. son.

The general. [Filme]. Direção de Clyde Bruckman e Buster Keaton. EUA, 1926. 67 min. p. e b.

The little mermaid. [Filme]. Direção de Ron Clements e John Musker, produção de Howard Ashman e John Musker. EUA, 1989. 83 min. color. son.

The red man's view. [Filme]. Direção de D.W. Griffith. EUA, 1909. 14 min. p e b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QaBGnCHzmgY> >. Acesso em: 08 de julho de 2017.

THOREAU, Henry David. **A week on the Concord and Merrimack rivers** (E-book). Overland Park: Digireads, 2004.

_____. **Civil disobedience** (E-book). Nova York: Dover, 2012.

_____. **Life without principle** (E-book). Publicação independente, 2013.

WALLACE, Aurora. When the set becomes permanent: the spatial reconfiguration of Hollywood North. In: GORFINKEL (Ed.); RHODES, John David (Ed.). **Taking place: location and the moving image.** [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

WATTS, Edward. Exploration, trading, trapping, travel, and early fiction, 1780-1850. In: WITSCHI, N. S (Ed.). **A companion to the literature and culture of the American west.** West Sussex: Blackwell, 2011. p 13-27.

Wendy and Lucy. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Larry Fessenden, Neil Kopp e Anish Savjani. EUA, 2008. 80 min. color. son.

WITSCHI, Nicolas S. Imagining the west. In: _____(Ed.). **A companion to the literature and culture of the American west.** West Sussex: Blackwell, 2011. p 3-10.